

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Gabriel Malard Monteiro

ARTE CONTEMPORÂNEA:

O ESTADO DA ARTE ENTRE A OBJETIVAÇÃO E A SUBJETIVAÇÃO

Minas Gerais – Brasil

Abril de 2016

Gabriel Malard Monteiro

ARTE CONTEMPORÂNEA:

O ESTADO DA ARTE ENTRE A OBJETIVAÇÃO E A SUBJETIVAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte, Tecnologia e Preservação da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
Abril de 2016

Monteiro, Gabriel Malard, 1971-

Arte contemporânea [manuscrito] : o estado da arte entre a objetivação e a subjetivação / Gabriel Malard Monteiro. . 2016. 121 f. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha

Tese (doutorado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Objetos de arte . Teses. 2. Arte . Apreciação . Teses. 3. Estética . Teses. 4. Críticos de arte . Teses. 5. Arte . Filosofia . Teses. 6. Arte moderna . Séc. XXI . Teses. 7. Objetos de arte . Reprodução . Teses. 8. Fotografias . Teses. 9. Objetos de arte . Conservação e restauração . Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.17



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **GABRIEL MALARD MONTEIRO**
Número de Registro **2008699840**.

Título: **ARTE CONTEMPORÂNEA: O ESTADO DA ARTE ENTRE A OBJETIVAÇÃO E A
SUBJETIVAÇÃO**

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Renato Cesar Ferreira de Souza – Titular - Esc. de Arquitetura/UFMG

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vanessa Madrona – Titular- FUMEC/MG

Profa. Dra. Daniele Gaetano – Titular – PUC/MG

Belo Horizonte, 30 de Novembro de 2012

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Dr. Evandro José Lemos da Cunha, pela acolhida que deu às minhas ideias e pelas orientações sempre pertinentes.

Agradeço à Capes pela bolsa que muito contribuiu para que eu pudesse realizar tantas leituras.

A Escola de Belas Artes da UFMG, pelo apoio de seus diversos professores e funcionários, para que este trabalho se viabilizasse.

Aos amigos artistas, fotógrafos, colegas e acadêmicos diversos, sem os quais não haveria material suficiente para as discussões que empreendo nesta Tese.

RESUMO

Esta tese discute como o valor artístico de uma obra é tratado pelos críticos e teóricos da arte e como os seus respectivos entendimentos se refletem no conteúdo de suas teorias. A principal hipótese que exploro é a de que se pode observar um desenvolvimento evolutivo e cronológico da compreensão que se tem de arte, partindo de uma visão objetivista em direção a uma visão subjetivista. Nesse caminho evolutivo os valores se formam e se transformam. Para demonstra-la eu procuro demarcar, primeiro, três grandes vertentes das teorias da arte, ou seja, a teoria da imitação, as teorias estéticas e as teorias institucionais. Em seguida eu discuto o conceito de valor, procurando identificar, no campo filosófico, os pressupostos conceituais que regem a valoração dos objetos artísticos nas diversas épocas. Trato, também, das abordagens que o campo da filosofia da ciência faz da arte. Na seqüência eu examino o que as teorias e críticas de arte tem a dizer sobre a questão, referenciando-me nas afiliações teóricas objetivistas e subjetivistas. Para aclarar o desenvolvimento da noção de valor formulada na hipótese, eu introduzo a discussão da apropriação e reprodutibilidade na arte, para, em seguida, examinar a ascendência da fotografia ao universo da arte e das questões teóricas e conceituais colocadas pela conservação e pelo restauro, fechando, assim, a visao que se tem de arte na contemporaneidade. Finalmente faço algumas considerações, a título de conclusão.

ABSTRACT

This thesis discusses how the artistic value of a piece is treated by art critics and theoreticians and how their respective understanding reflect the content of their theories. The main hypothesis I explore is that one might observe an evolving and a chronological development of the understanding one has of art, starting with an objective view moving towards a subjective view of art. In this evolving path, values are formed and transformed. In order to demonstrate that, I seek to, first, demarcate three main currents of art theory, namely the theory of imitation, the aesthetic theories, and the institutional theories. Next I discuss the concept of value, seeking to identify, in the philosophic field, the conceptual presuppositions that dictate the valuing of art work in different periods. I also deal with the approaches that philosophy of science bring to art. Then I examine what the art criticism and theory has to say about the matter, with reference to the objective and subjective theories. To clarify the development of the notion of value formulated in the hypothesis, I introduce the discussion of appropriation and reproducibility in art, and then examine the rise of photography to the art world and the conceptual and theoretical questions posed by conservation and restoration, ending, thus, the contemporary view of art. I then make some final considerations in the conclusion.

SUMARIO

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
SUMARIO	vi
LISTA DE FIGURAS.....	viii
APRESENTAÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: CAMINHOS E CONJECTURAS.....	3
1.1. Uma hipótese a ser explorada.....	5
1.1.1. Teoria da imitação.....	6
1.1.2. Teorias Estéticas.....	8
1.1.3. Teorias institucionais.....	11
CAPÍTULO II: EM QUE CONSISTE O VALOR?.....	18
2.1. Algo tem valor porque é valorizado ou é valorizado porque tem valor?.....	18
2.2. Críticas dos dois lados: Dificuldades, confusões, inconsistências.....	23
2.2.1. Críticas ao objetivismo.....	23
2.2.2. Críticas ao subjetivismo.....	25
2.3. Tentativas de solução.....	32

2.4. O que a ciência tem a dizer sobre os valores.....	43
CAPÍTULO III: VALORES EM ARTE.....	54
3.1. Teorias e críticas de arte vista através dos valores.....	54
3.1.1. Posturas Objetivistas	56
3.1.1. Posturas Objetivistas	63
CAPÍTULO IV: APROPRIAÇÃO.....	72
CAPÍTULO V: FOTOGRAFIA.....	84
4.1. Validação da fotografia como arte contemporânea.....	84
CAPÍTULO VI: CONSERVAÇÃO E RESTAURO.....	105
6.1. arte e os desafios para a ciência do restauro e conservação.	105
6.2. Problemas	105
6.3. Valores na conservação e restauro.....	107
6.4. Alguns objetos e conceitos da arte contemporânea.	109
6.5. Valor do envelhecimento.....	110
CAPÍTULO VII: CONCLUSÃO	114
7.1. Algumas considerações.....	114
7.2. Resgate da retórica.....	116
REFERÊNCIAS	117

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Brillobox. Andy Warhol, 1964.....	12
Figura 2: Joshua Reynolds - Miss Bowles.....	14
Figura 3: Allan Kaprow - foto.....	15
Figura 4: Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas	28
Figura 5: Skull, by Damien Hisrt.	31
Figura 6: à esquerda African Baby Snatcher: Angelina Jolie. by 14 fourteen"; à direita foto de Angelina Jolie.	51
Figura 7: Duchamp Readymade: Roda de Bicicleta.....	64
Figura 8: Duchamp Readymade: bottle rack made of galvanized iron	65
Figura 9: Pintura de Christian Dotremont, do Grupo Host.....	68
Figura 10: Asger Jorn- The Babar and The Beber	69
Figura 11: Vista da exposição, <i>Pictures</i> , na Artists Space, 1977.....	74
Figura 12: <i>After Walker Evans</i> . Sherrie Levine, 1977.....	75
FigurA 13: George Maciunas - Flux year box	81
Figura 14: Sherrie Levine - Fountain (After Marcel Duchamp)	82
Figura 15: Fernand Leger - Os construtores	83
Figura 16: Robert Rauschenberg - sem título.....	83
Figura 17: Daguerreotipo.....	84
Figura 18: Meissonier – Vencendo a Guerra	87

Figura 19: Publicidade da camera Kodak	90
Figura 20: Cartaz Eastman Kodak Brownie, 1902.....	91
Figura 21: <i>Waiting for the Return</i> . Alfred Stieglitz. 1895.....	92
Figura 22: Henri Cartier Bresson	94
Figura 23: Foto de Sebastião Salgado.....	96
Figura 24: <i>Film Still #21</i> . Cindy Sherman, 1977.....	98
Figura 25: Pete Omlor - citado por ROSE (1980).....	100
Figura 26: <i>Dead Jews</i> . Christian Boltanski, 1994.	109
Figura 27: Escultura de Andy Goldsworthy (1997). foto: Leslie Rainer.....	110
Figura 28: <i>Strange fruit</i> , 1995, Zoe Leonard. Fonte: http://womenartists.tumblr.com	111

APRESENTAÇÃO

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui.

(ARGAN, G.C. História da arte como história da cidade, 1995, p.13)

Meu propósito nesta tese de doutorado é explorar como os valores são tratados pelos críticos e teóricos da arte, e como os seus respectivos conceitos de valor influenciam (ou contaminam) o conteúdo de suas teorias. Ao fazer essa pesquisa, pretendo situar os discursos analisados dentro de uma tradição histórica, verificando as tendências intelectuais existentes nos diversos períodos considerados.

No CAPÍTULO I discuto brevemente os conceitos fundamentais subjacentes ao valor em arte para, em seguida, enunciar a hipótese a ser explorada argumentativamente no decorrer do trabalho: a de que há um desenvolvimento evolutivo e cronológico da compreensão que se tem de arte, o qual parte de uma visão objetivista em direção a uma visão subjetivista. Nesse caminho evolutivo os valores se formam e se transformam. Apresento, ainda, os agrupamentos teóricos que adoto no exame das questões tratadas: teoria da imitação, teorias estéticas e teorias institucionais.

No CAPÍTULO II desenvolvo uma discussão acerca do que consiste o valor, examinando o posicionamento teórico, analítico e crítico de alguns filósofos que abordaram a temática, e confrontado suas ideias e teorias. Atenção especial é dada às formulações de Kant, Hume, Bertrand Russell e Dewey, situando esses pensadores nas perspectivas objetivistas e

subjetivistas relativamente à arte.

Examino, também, as críticas ao objetivismo e ao subjetivismo, assim como as soluções teóricas que se tem encontrado para resolver as inconsistências ou contradições dessas abordagens.

Discuto, ainda, o posicionamento que tem a filosofia da ciência sobre a arte, seus propósitos e seus valores.

No CAPÍTULO III focalizo a discussão no que seja o valor no campo específico da arte, procurando indentificar como as teorias e críticas lidam com essa questão. A discussão se dá a partir do referencial metodológico que tracei para fazer as distinções entre as posturas subjetivistas e objetivistas

No CAPÍTULO IV eu abordo a apropriação nas artes e examino a importância da autoria, as questões da autenticidade, originalidade e reprodutibilidade na arte contemporânea. Os conceitos aí apresentados são importantes para referenciar o desenvolvimento dos paradigmas analíticos e críticos das manifestações artísticas desde o advento das reproduções mecânicas dos objetos em geral.

No CAPÍTULO V eu discuto como as teorias da arte começam gradualmente a assimilar novos paradigmas e valores que permitem o reconhecimento da fotografia como obra de arte. Examino como esse reconhecimento surgiu e se desenvolveu a ponto de consignar à fotografia uma certa autonomia no campo das artes.

No CAPÍTULO VI eu introduzo a questão do restauro, procurando examiná-la no contexto da arte contemporânea, à luz dos paradigmas objetivistas e subjetivistas. Discuto os desafios a serem enfrentados nesse campo de saber, principalmente no que diz respeito aos valores na arte contemporânea.

No CAPÍTULO VII são feitas algumas considerações finais, a título de conclusão.

CAPÍTULO I: CAMINHOS E CONJECTURAS

A concepção de valor e sua definição é um problema que merece, de início, um exame mais acurado, para que se possa entender a demarcação do território das teorias de arte a serem consideradas. Mesmo em uma definição bastante sintética de valor, retirada do Dicionário Escolar de Filosofia, pode-se observar a distinção feita entre as concepções objetivistas e subjetivistas, sugerindo incompatibilidade entre os dois extremos.

Quando reconhecemos um valor nas coisas (por exemplo, considerando-as belas, justas ou sagradas), inclinamo-nos a ter uma atitude favorável para com elas que se reflete nos nossos atos e escolhas. Quem tem uma postura objetivista em relação aos valores julga que as coisas são valiosas independentemente de as valorizarmos, mas para um subjetivista as coisas são valiosas simplesmente porque as valorizamos.¹

Para examinar as questões concernentes à concepção de valor no âmbito das artes, foram selecionados alguns marcos teóricos e filosóficos seminais, pelos efeitos multiplicadores que tiveram nos estudos teóricos, analíticos e críticos do universo das artes. São eles as concepções de valor e juízo de valor tecidas por David Hume em *Of the Standard of Taste*, (2001), por Immanuel Kant (2012), em *Critique of Aesthetic Judgment*, por Bertrand Russell em *Science and Ethics* (1935) e por John Dewey em *Theory of Valuation* (1939).

¹ Ver Aires, Almeida, org. (2003) "Aristóteles", in Dicionário Escolar de Filosofia. Lisboa: Plátano. Versão online: <http://www.defnarede.com/a.html>.

Os textos de Hume e Kant são fundamentais, pois influenciaram um grande número de teorias estéticas da arte². Nos dois textos mencionados, encontram-se discussões sobre a *beleza* e o *gosto*, na tentativa de estabelecer a existência - e os limites - da objetividade e da subjetividade no *juízo de gosto*. Os textos de Russell e Dewey são representativos do pensamento filosófico do século XX, pois transcendem os dois polos culturais em que foram produzidos – Inglaterra e Estados Unidos, universalizando-se em escritos teóricos e críticos da Europa e das Américas.

Através desses quatro filósofos procurarei mostrar diferentes definições e concepções filosóficas sobre o que seja *valor*. Não recorrerei a todos os outros importantes autores que integram a tradição filosófica ocidental na discussão de valores porque esta tese não se pretende constituir num ensaio teórico e filosófico sobre o tema. Os autores escolhidos para ancorar a discussão parecem-me se constituir numa base suficiente para os meus comentários, sem necessidade, por hora, de recorrer a uma longa tradição da filosofia que eu não poderia abarcar, mesmo se desejasse. Ademais, Hume, Kant, Russell e Dewey, cada um a seu modo e tempo, conectam suas discussões aos respectivos momentos históricos e, conseqüentemente, a outros filósofos de seus tempos, o que permite uma considerável amplitude no panorama que pretendo apresentar sobre as noções de valores.

Cabe, ainda, uma explicação por excluir dessa discussão a tradição marxista. Frederico (2005) assinala:

“O que importa frisar é o prejuízo causado ao pensamento marxista pela publicação tardia dos Manuscritos de 1844. Quando a obra veio ao conhecimento público, em 1932, o ambiente político existente no movimento comunista encarregou-se de neutralizar a força da reflexão do jovem Marx sobre as questões relativas a arte. Dois anos depois, em Moscou, realizou-se o I Congresso dos Escritores que estabeleceu como estética oficial o “realismo socialista”. Os célebres discursos de Máximo Gorki e Zhdanov anunciaram ao mundo a nova concepção estética tendo como bases o “romantismo revolucionário” e a “teoria do reflexo”. Não é preciso insistir na diferença

² Refiro-me a diversos autores, numerosos demais pra citar um a um, que incluem John Ruskin, Richard Wollheim, e que dependendo da compartimentação adotada para classificação incluirá tantos outros, indo de Theodor Adorno, passando por Clement Greenberg, chegando até Ayn Rand. Por sua vez, os sistemas de classificação são variados e condicionados a certos pressupostos investigativos. Portanto tratarei da classificação

entre essa concepção canhestra e as posições de Marx, cujo eixo assentava-se no realismo ancorado no recurso à tipicidade e na compreensão da arte como práxis”.

Assim, incorporar a tradição marxista à caracterização do conceito de valor nas artes não literárias, estabeleceria uma temporalidade limitada à expressão dos comentadores de Marx pós 1934, trazendo ao presente texto uma polêmica que foge aos seus objetivos. Não obstante, autores marxistas importantes serão considerados oportunamente, no desenvolvimento do argumento central desta tese.

1.1. Uma hipótese a ser explorada.

A hipótese central desta tese é a de que se pode observar um desenvolvimento evolutivo e cronológico da compreensão que se tem de arte, partindo de uma visão objetivista em direção a uma visão subjetivista. Nesse caminho evolutivo os valores se formam e se transformam.

Essa hipótese se apoia na comparação entre três vertentes teóricas que aparecem em momentos históricos distintos, quais sejam, a *teoria da imitação* de Platão, as *teorias estéticas* formuladas especialmente pelo *formalismo* de Wolfflin e Greenberg e o *expressivismo* de Colingwood e, por fim, as *teorias institucionais* surgidas no âmbito dos próprios autores/artistas.

A literatura registra variadas classificações e subdivisões das teorias de arte, dependendo do autor que se toma como referência. Algumas delas são bastante abrangentes e ancoradas em paradigmas sociológicos ou filosóficos, como, por exemplo, as alinhadas ao Marxismo, enquanto outras são visões peculiares e autônomas de determinados autores. No entanto, o objetivo deste trabalho não é o de discutir as filiações teóricas ou filosóficas dos diversos autores que abordaram a arte e nem o de criar uma nova catalogação de teorias, mas o de sistematizar as diferenças entre as várias posturas teóricas observáveis ao longo da história e das teorias da arte, e de como a questão do valor é articulada a partir delas. Portanto, essa divisão em três vertentes teóricas, além de refletir o que alguns estudiosos colocaram, (como George Dickie, por exemplo), atende mais adequadamente ao propósito de sustentar o argumento de que há um desenvolvimento evolutivo nas teorias de arte, desde uma visão

das teorias de arte em outro capítulo, tendo em vista a possibilidade – apesar de não ser um objetivo – de que uma investigação utilizando a chave “valor” poderá chegar a outro tipo de classificação.

objetivista a uma visão subjetivista, repercutindo na formação e transformação dos valores com que a arte é acolhida.

Assim, descreverei brevemente as três vertentes enunciadas – teoria da imitação, teorias estéticas e teorias institucionais – procurando demonstrar que elas podem ser situadas historicamente em sequência e que caracterizam posturas teóricas diferenciadas, partindo de razões objetivas e se desenvolvendo rumo ao subjetivismo autoral. A minha expectativa é encontrar não apenas um padrão de valores diferentes entre os autores mais antigos comparados com os contemporâneos, mas uma *visão* distinta acerca da própria definição de valores.

Procurarei demonstrar que as três vertentes teóricas enunciadas fundamentam dois grandes grupos de artistas e teóricos da arte: o grupo objetivista, que é composto pelos pré-modernistas e modernistas e o grupo subjetivista, que se constitui dos artistas e teóricos pós 1960. Obviamente há sobreposições e interfaces entre esses dois macro agrupamentos mas, como mencionei anteriormente, trata-se de uma tentativa de sistematização, tendo como fio condutor a variação do valor.

1.1.1. Teoria da imitação

A primeira e mais antiga teoria de arte conhecida no ocidente seria a *teoria da imitação* ou teoria mimética, emanada da filosofia de Platão, propondo que o artista representa ou *imita* aspectos da realidade do mundo visível. Essa questão é tratada em diversos escritos de Platão, notadamente no Livro X de A República.³

O diálogo se desencadeia entre Glauco e Sócrates, a partir da indagação de Glauco sobre o que seja uma imitação. Usando a maiêutica, Sócrates desenvolve o raciocínio de que há muitas camas e mesas, mas “(...)as ideias concernentes a esses móveis são apenas duas, uma para a cama, outra para mesa.” (LOPES.D.R.N.,2002, p.35). Assim, um marceneiro quando fabrica uma cama ele parte dessa ideia primeira. Não se pode dizer, pois, que o marceneiro criou a cama, mas que ele construiu um objeto singular, "cama", a partir da ideia universal criada por Deus. Sócrates continua sua explicação dizendo que, embora as ideias da natureza e dos objetos tenham sido criadas por Deus, há uma maneira simples de se fazerem todas as coisas. Por exemplo, se uma pessoa pega um espelho e anda com ele para todos os lugares,

em pouco tempo terá produzido “(...) o sol e os astros no céu, rapidamente a terra, rapidamente a ti mesmo, bem como os demais seres vivos, artefatos, plantas (...)” (LOPES.D.R.N., 2002, p.37). Entretanto, tudo isso terá sido produzido como aparências e não como essas entidades realmente são. O pintor age de maneira similar: representa as camas e as cadeiras. Assim Sócrates estabelece as três instâncias: a ideia de cama, que é criada por Deus, o objeto cama feito pelo carpinteiro a partir da ideia de Deus, e a cama feita (representada) pelo pintor, a partir da cama do carpinteiro. O pintor é, portanto, o imitador daquilo que os artífices fazem.

Nesse argumento fica esclarecido o desenvolvimento de uma teoria mimética (da imitação) a partir de Platão, principalmente no que concerne à pintura. A obra de pintura seria tanto melhor quanto mais fielmente reproduzisse o objeto imitado. Esse, certamente, era um critério de valor. A estória que se conhece da disputa entre Zeuxis e Parrásio, para que se decidisse quem era o melhor pintor, demonstra isso.⁴

A teoria da imitação - ou teoria mimética - que se desenvolveu a partir da Grécia antiga, especialmente de Platão, mostrou-se, com o tempo, insuficiente para dar conta da variedade das obras e manifestações artísticas. Apesar disso foi uma teoria largamente aceita durante grande parte da história embora, em algum período, tenha tropeçado diante da análise de obras musicais, cujo caráter representativo ou expressivo é bastante diferente das obras da pintura. Mesmo Platão diferenciava interpretação (seja de música ou de poesia), de imitação pictórica. A interpretação era mediada pelo transe (possessão) do intérprete por uma musa. É no Ion que Platão desenvolve essa teoria, no diálogo entre Sócrates e o rapsodo Ion. Para demonstrar seu ponto de vista, Sócrates vale-se de uma metáfora com a pedra magnética de Hércules:⁵

“Pois, na realidade, essa pedra não atrai somente os anéis que são eles mesmos de ferro, mas ela faz também passar nesses anéis uma força que lhes dá o poder de exercer por sua vez o mesmo poder que a pedra. De modo que se forma por vezes uma cadeia bastante longa, uma corrente de anéis de ferro,

³ Ver LOPES, D.R.N. (2002), uma excelente tradução do grego para o português.

⁴ Conta a lenda que Zeuxis e Parrásio, renomados pintores, se apresentaram a um júri para disputarem quem seria o melhor pintor de Atenas. Zeuxis foi o primeiro a mostrar o seu quadro, que era um cacho de uvas. Quando retirou o pano que cobria a obra, os pássaros atacaram as uvas, de tão reais que pareciam. Zeuxis, então, com ares de vitorioso solicitou a Parrasio que descobrisse o seu quadro. Foi, então, que constatou que o pano era o próprio quadro de Parrásio, reconhecendo-lhe a vitória e deixando Atenas.

suspensos uns nos outros. Mas é dessa pedra na qual estão suspensos que depende a força colocada em todos esses anéis. É da mesma maneira que a Musa, sozinha, transforma os homens em inspirados por deus. E, quando por meio desses seres inspirados, outros homens recebem a inspiração do Deus, eles também se suspendem na cadeia” (533d-e).

A criação da poesia ou da música era feita, pois, por inspiração divina. A ideia era de Deus, a composição de uma determinada música ou poesia era inspirada pelas musas, e a interpretação do ator ou rapsodo era feita por uma espécie de transe, no qual o intérprete alcança a musa, daí a analogia aos anéis magnéticos. Assim, a composição musical e o texto poéticos eram inspirados pelas divindades, a partir das ideias criadas por Deus; a interpretação era uma arte de terceira. A pintura nem arte era e não passava de mera imitação que tentava iludir o observador, como no caso de Zeuxis e Parrásio.

Em seu livro *arte e Ilusão*, Gombrich (1995)⁶ de certa maneira retoma o tema, traçando um recorte histórico que identifica a tentativa dos artistas na direção da *ilusão*, ou o que poderia ser chamado de *realismo*. Os pintores teriam, desde a antiguidade, buscado técnicas *miméticas* que fossem, de maneira progressiva, tornando suas pinturas mais *próximas* da *visão humana*. Os *avanços* na pintura, como a invenção da perspectiva, por exemplo, seriam comemorados quase como triunfos científicos. Adotando a leitura de Gombrich (1995), podemos entender como a teoria mimética fez sentido por tanto tempo, e também como acabou sendo substituída por outras, na medida em que as obras de arte, especialmente a partir de meados do século XIX, começaram a explorar mais insistentemente outras formas menos miméticas. Nesse sentido, os teóricos passaram a considerá-la insuficiente por não levar em conta outros aspectos das obras de arte, como por exemplo, a *expressividade* do artista.

1.1.2. Teorias Estéticas

O termo “estética” foi cunhado por Alexander Gottlieb Baumgarten, um filósofo alemão do século XVIII, que demarcou, também, esse campo de saber no âmbito da filosofia. Foi

⁵ Citado por TAKAYAMA L.R. Sobre a crítica de Platão à poesia. Dissertação de mestrado, USP, Departamento de Filosofia, Programa de pós-graduação em estética, 2006.

Baumgarten quem primeiro observou a importância do sentimento e da criatividade na produção artística, defendendo a necessidade de se modificar a compreensão de que a arte era uma imitação da natureza (teoria da imitação)⁷. Baumgarten definiu a Estética como a ciência da cognição sensível, reconhecendo que a arte era uma forma de conhecimento e não apenas uma mimesis.⁸ Kant adotou os escritos de Baumgarten em suas aulas e foi influenciado por ele no desenvolvimento de sua filosofia da arte.

As teorias estéticas derivadas das argumentações levantadas por Baumgarten e desenvolvidas por Kant surgem na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, e podem ser agrupadas e subdivididas de muitas maneiras, a partir de recortes bastante variados. Os proponentes dessas teorias estéticas observaram que algumas características não representacionais e expressivas eram responsáveis por dotar as obras de *valor*. Para eles ficou claro que não era a capacidade de imitação da realidade que tornava uma obra valiosa, mas sim aspectos formais da obra, que normalmente estavam ligados à capacidade expressiva do artista. Kant (2012), por exemplo, propõe uma definição de arte que apresenta componentes formalistas, expressivistas e representacionais: “*a kind of representation that is purposive in itself and, though without an end, nevertheless promotes the cultivation of the mental powers for sociable communication.*”

Segundo William Ivison, até o advento da invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX, muito poucas pessoas estavam cientes da diferença entre *expressão pictórica* e uma *declaração de fatos*. Isso que ele chama de declaração de fatos visuais é exatamente o que uma teoria mimética aceitaria como *boa arte*: uma extraordinária habilidade técnica e precisão realista. Todos os artistas que frequentavam academias de arte, que produziam pinturas ou gravuras realistas, eram considerados artistas. Mesmo que houvesse uma distinção observável entre a técnica de um ou outro artista, o público aceitava que esses *bons pintores* eram *verdadeiros* artistas e que suas obras poderiam ser classificadas como melhor ou pior em função de suas habilidades em criar imagens com *verossimilhança*. Ivison cita o relato feito por Francesco da Hollanda mostrando as raízes dessa mudança de paradigma um pequeno diálogo entre Michelangelo e uma marquesa:

⁷ Ver Encyclopedia Britannica, disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/56478/Alexander-Gottlieb-Baumgarten>

⁸ Ver Stanford Encyclopedia of Philosophy

18th Century German Aesthetics

Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#BauMeiAesAnaRatCog>

“As pinturas de Flandres, Madame ... geralmente satisfarão qualquer pessoa devota mais que a pintura da Itália que nunca o levará a derramar uma lágrima, mas aquela de Flandres irá levá-lo a derramar muitas; isso não se deve ao vigor e à excelência daquela pintura, mas à bondade de tal pessoa devota ... Eles pintam em Flandres apenas para iludir o olho externo, coisas que nos alegram e das quais não se pode falar mal, e santos e profetas. Suas pinturas são de coisas, tijolos e argamassa, a grama dos campos, a sombra das árvores, e pontes e rios que eles chamam de paisagens e pequena figuras aqui e ali; e tudo isso, embora possa parecer bom a alguns olhos, é em verdade feito sem simetria ou proporção, sem cuidado na seleção ou rejeição e, finalmente, sem qualquer substância ou verve”.⁹

Segundo Ivins, Miguelangelo estava tentando observar que o relato pictórico de coisas que as pessoas apreciam em estórias e na vida real não é a mesma coisa que *design*. Ivins tem em mente a ideia de que o século XIX estaria sedimentando a noção do que seria um objeto estético e expressivo, possuidor de propriedades formais especiais, de qualidades estéticas, de beleza.

“Outra coisas que os acadêmicos se propuseram fazer era criar beleza com B maiúsculo. De acordo com eles a beleza era algo que o artista criava. A beleza era a marca diferenciável do trabalho de um artista. Mas, é claro, ela era apenas criada pelo artista real aquele que, também é claro, pertencia ao sindicato certo e conformava-se às suas regras e leis colaterais. De um ponto-de-vista lógico, suponho, nunca houve nada tão engraçado quanto a ideia de ‘objetos’, cuja ‘essência’ era uma ‘qualidade’ como a ‘beleza,’ para cuja construção haviam receitas oficiais e livros de culinária. A beleza intrínseca é hoje uma noção explodida embora, sem dúvida, existam muitas pessoas que ainda acreditam nela”.¹⁰

Mesmo que alguns autores retirassem do seu vocabulário a palavra beleza, ou *design*, a teoria estética pressupõe que o valor artístico está intrinsecamente relacionado à obra de arte. Os poderes estéticos e expressivos das obras de arte residem na sua forma, no sua superfície. São

⁹ Citado de Michael Angelo Buonarroti, Charles Holroyd, Londres, 1903, Gerald Duckworth & Co. O texto foi retirado de Ltd. TRACHTENBERG, Alan (editor); *Classic Essays on Photography*; Leete's Island Books; New Haven, Conn., segunda impressão, 1980. Trad. Rui Cesar dos Santos.

as propriedades formais que tornam possível a expressividade, a comunicação estética da obra com seu público.

Dois exemplos de autores do período são Clement Grenberg e R. G. Colingwood. O primeiro é muitas vezes colocado na categoria de *formalista*, porque considera que são as características formais da obra o que as tornam valiosas. O segundo é colocado na categoria *expressivista*, por julgar que são importantes e valiosas as características expressivas que o autor tem em mente ao produzir sua obra. Nas palavras de Collingwood, “*Art is expression, and it cannot arise until men have something to express*”.(DONAGAN, 1966)

1.1.3. Teorias institucionais.

O terceiro agrupamento seria o das teorias institucionais, ligadas a autores como Arthur Danto (1964, Morris Weitz e George Dickie (1974,2001)¹¹. Uma das principais características das teorias do tipo institucional é apresentar uma definição *sociológica* da arte, no sentido de que buscam explicar não *o que é arte* ontologicamente, mas como a arte se manifesta e é compreendida dentro da comunidade artística.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ver DICKIE, G. (1974). O autor retorna ao assunto em escritos posteriores, como *The Art Circle: a Theory of Art* . (1984) e *Art and Value* (2001).



Figura 1 - Brillobox. Andy Warhol, 1964.

As teorias desse tipo tentaram se ajustar a novas ocorrências artísticas surgidas na década de 1960, da mesma maneira que as teorias expressivas ou formalista tentaram se ajustar aos trabalhos de arte não miméticos que começaram a se multiplicar no fim do século XIX. No caso de Danto (1964) por exemplo, o paradigma artístico emblemático, que tornava necessária uma nova definição de arte, seriam as caixas *Brillo Box* apresentadas pelo artista Andy Warhol na década de 1960. As *Brillo Box* seriam praticamente indistinguíveis do ponto de vista formal das caixas de papelão industrialmente fabricadas para servirem de embalagem para um produto de limpeza. Isso criaria um obstáculo imediato para a teoria formalista, que diz ser a *forma* do objeto artístico a fonte de *valor* da obra.

Danto cunhou o termo *artworld* para se referir ao meio artístico, ou seja, o contexto cultural e social que torna possível a criação e apreciação de uma obra de arte – artistas, restauradores, críticos, curadores, colecionadores, as galerias, os museus e as escolas de arte. Essas ideias foram largamente discutidas – e popularizadas - pelo sóciologo marxista francês Pierre Bourdieu (2007), na sua obra *A Distinção: critica social do julgamento*.

Para a chave da minha pesquisa, os dois primeiros tipos de teoria –a teoria da imitação e as teorias estéticas - seriam classificadas como *objetivistas*, em função da sua visão acerca de como se dão os *valores* artísticos: o valor artístico determinado pela fidelidade com que a obra retratasse a natureza ou o valor artístico em si, determinado pelas características intrínsecas do objeto (por ser belo). A hipótese que enunciei nesta tese é a de que o período histórico que vai da antiguidade até o início do século XX - que apontei no início deste capítulo como artistas e teóricos modernistas e pré-modernistas - pode ser entendido como um período predominantemente de teorias *objetivistas*, no sentido que conceituei nesta tese. Quanto aos teóricos da segunda metade do século XX, poderiam ser entendidos como *subjetivistas*. No desenvolvimento da pesquisa com vista à elaboração desta tese pude demonstrar a validade dessa hipótese, pois encontrei muitas evidências de que esses agrupamentos eram pertinentes para discutir a questão de valor, que é central neste trabalho.

Encontrei duas principais dificuldades na distinção entre *subjetivistas* e *objetivistas*. A primeira delas foi a coexistência de visões subjetivistas e objetivistas em todos os períodos históricos investigados. Posso chamar esse problema de *concomitância*. Era de se esperar que houvesse a ocorrência de diversas opiniões nos diferentes períodos, e portanto passei a verificar algum modismo intelectual ou tendência dominante entre as teorias formuladas. Assim, foi possível verificar que os textos teóricos sobre a produção artística passam a admitir, de maneira progressiva, que não deve haver um tema exemplar, ou materiais exclusivos que sejam mais apropriados que outros. Por exemplo, fica fácil observar a distinção de temperamento quando se considera autores muito distantes no tempo, como Sir Joshua Reynolds (2012) e Allan Kaprow(1993).



Figura 2: Joshua Reynolds - Miss Bowles

O primeiro, um influente pintor inglês escrevendo no século XVIII, deplora a “*degradante vulgaridade*” dos temas relacionados à vida comum, ressaltando que os temas verdadeiramente interessantes e dignos da pintura seriam os temas heróicos, os grandes mitos greco-romanos, e também os assuntos capitais das escrituras sagradas. O segundo, um artista e crítico americano, escrevendo no final do século XX, sugere que arte e a vida devem se fundir. A comparação entre Reynolds e Kaprow pode parecer uma tentativa de caricaturar os seus diferentes pontos de vista, mas o que pretendo é exatamente ressaltar que alguma coisa aconteceu na mentalidade dos artistas (e demais membros da comunidade artística) no período transcorrido entre as manifestações dessas duas atitudes.



Figura 3: Allan Kaprow - foto

As divergências são essenciais, no sentido que as duas concepções de arte parecem incompatíveis. Minha expectativa era a de encontrar uma concentração quase exclusiva de objetivistas entre os teóricos modernistas e pré-modernistas. Já entre os teóricos pós 1960, minha expectativa era a de encontrar um número muito predominante de autores tacitamente subjetivistas. Imaginei não haver muitas exceções. Mas mesmo nos períodos mais curtos há divergências, menos evidentes do que entre Reynolds e Kaprow, mas ainda assim significativas. É, por exemplo, o caso de Barbara Rose, historiadora e crítica de arte americana, em contraste com Joseph Kosuth, artista conceitual americano seu contemporâneo. Bárbara Rose em 1982 e Kosuth em 1985, desenvolveram, cada um a seu modo, visões muito diferentes entre si, no tocante aos valores em arte, e seus objetivos. Enquanto Rose entende que o artista transita entre a busca do valor *transcendental* da obra e a negação da individualidade (do ego), Kosuth situa o valor da obra na capacidade do artista questionar a própria arte.

A segunda dificuldade encontrada na investigação da hipótese foi observar que havia autores contemporâneos que adicionaram uma nova perspectiva ao dualismo subjetivistas/objetivistas, tornando a divisão entre valores objetivos versus valores subjetivos

sujeita a críticas, por ser demasiado simplista. Por exemplo, o tratamento dado ao problema da subjetividade por autores como John Dewey: ao mesmo tempo que ele rejeitava as posturas objetivistas, não adotava o subjetivismo como única alternativa; e ao falar da experiência da arte, associava o fazer artístico ao fazer humano comum. George Dickie¹² considera que John Dewey em seu *Art as experience*, apresenta uma versão da *teoria expressivista* da arte sem nenhum argumento que dê sustentação à sua teoria. De acordo com Dickie, as teorias de Dewey e Colingwood estariam no mesmo compartimento, e suas propostas expressivistas teriam sido bem aceitas ao longo do século XX até o surgimento das teorias institucionais. Ele afirma que essas teorias equivocadamente sustentam que os mecanismos psicológicos inatos nos seres humanos seriam responsáveis pela produção de arte. Apesar das críticas ao seu livro *Art as experience*, as teorias pragmatistas de valor apresentadas por Dewey em outros textos ao longo de sua carreira contribuíram muito para enriquecer muito o debate sobre os valores, e abriu um caminho sem precedentes para se pensar o valor dentro de um contexto humano.

Em relação à primeira dificuldade, o problema da concomitância, decidi manter a estrutura de distinção entre os grupos – *subjetivistas* e *objetivistas* – como base para analisar os discursos de arte nos diferentes períodos. Mantendo essa estratégia de análise, eu poderia identificar se os exemplos que fugissem à regra, que poderiam ser considerados excepcionais, e isso seria o suficiente para driblar o primeiro problema – o da concomitância. A coexistência de autores subjetivistas e objetivistas no mesmo período poderia ser informalmente contabilizada, e poderia inclusive ser uma evidência de que os temperamentos intelectuais passam por uma mudança gradual, as vezes lenta, e que algumas ideias podem retornar sinalizando algum tipo de resgate ou revivalismo.

Quanto ao segundo problema, uma solução seria criar um grupo diferente, de pragmatistas, por exemplo, que se filiassem ao pensamento das teorias de valor similares às apresentadas por John Dewey. No entanto, muitos críticos e teóricos da arte não são filósofos e nem sequer se colocam a problemática dos valores, portanto não se preocupam em estabelecer uma sistemática na definição de hierarquias de valores, ou sobre a questão do gosto e da lógica da moral humana. Raramente os autores se ocupam em situar sua postura, e apenas de maneira tácita se posicionam. Portanto, determinar se um autor é subjetivista ou objetivista requer uma investigação cuidadosa do conteúdo de suas propostas.

¹² Ver DICKIE, G. *The Century of Taste*. Ohio: Oxford Press, 1996

Considerando que os autores selecionados (com a exceção do próprio Dewey e de George Dickie) não formulam uma teoria dos valores para lidar com a arte, julguei que o grupo dos subjetivistas poderia incluir Dewey, Dickie ou os teóricos que defendem o conceito de arte institucional (outros casos são Daniel Buren e Arthur Danto, por exemplo). De modo geral, a visão pragmatista de Dewey está muito mais próxima da visão subjetivista, e no ambiente intelectual do século XX e XXI pode ser observado não somente na filosofia, mas na psicologia evolucionista e nas ciências cognitivas que em alguns casos tentam lidar com a arte e sua recepção. Assim como na filosofia de Dewey, essas desenvolvem comentários sobre as artes tomando o ser humano como um organismo vivo, fruto de um processo de evolução biológica Darwiniana, e inserido em seu contexto gerador de comportamento de grupo, e processador das relações humanas que chamamos cultura.

CAPÍTULO II: EM QUE CONSISTE O VALOR?

Seguindo a pista deixada por Argan abordarei neste capítulo a seguinte questão: em que consiste o valor?

O conceito de valor é bastante complexo e foi tema de acalorados debates em diversos campos de saber, notadamente da Filosofia e das Ciências Sociais, gerando um robusto *corpus* teórico. Assim, os valores podem ser classificados como individuais ou sociais, naturais ou artificiais, físicos ou mentais, instrumentais ou intrínsecos, temporários ou permanentes, exclusivos ou universais, produtivos ou improdutivos, ativos ou inativos, pessoais ou impessoais, teóricos ou práticos, relativos ou absolutos, e assim por diante. A base deste trabalho, no entanto, reside mais especificamente na distinção entre ideias que residem nos dois extremos: as teorias que disputam se os valores são objetivos ou subjetivos.

2.1. Algo tem valor porque é valorizado ou é valorizado porque tem valor?

Essa questão é crucial na discussão do valor em qualquer campo. Os subjetivistas respondem à pergunta dizendo que algo tem valor por ser valorizado, ou seja, o valor está na relação entre sujeito valorizador e objeto valoroso. Os objetivistas respondem que é o próprio valor que torna os objetos valorosos, porque estes são possuidores de *atributos positivos*, ou seja, valores *intrínsecos*, capazes de excitar o nosso desejo ou de alcançar uma finalidade essencialmente boa.

No uso da linguagem verbal, quando descrevemos objetos, construímos frases como “*esta escultura é maravilhosa*”, sugerindo que o adjetivo maravilhoso é uma qualidade (um valor) do sujeito da frase (escultura). A abordagem objetivista dos valores busca refletir nos mesmo termos em que utilizamos a linguagem: há uma indicação de que os valores estão intrinsecamente relacionados aos objetos ou conceitos aos quais atribuímos adjetivos. Ou seja, a *escultura* seria *possuidora* de *propriedades positivas* que conseguimos reconhecer, e assim, ao dizer que a escultura é bela, boa ou maravilhosa estaremos indicando determinados *fatos*

ou verdades acerca das propriedades contidas na escultura. Nesse sentido, os *valores* ou *propriedades positivas* seriam objetivas da mesma maneira que outras propriedades físicas perceptível através dos sentidos, tais como a textura ou a cor.

Kant (2012) observa em seu *Critique of Judgement* que quando nos referimos à *beleza* ou à *deformidade* (o termo em inglês utilizado por Hume em *The Standard of taste* é *deformity*), falamos em termos de *qualidades do objeto*, e portanto, atribuímos a esse julgamento um caráter *objetivo*. Ou seja, quando digo *esta escultura é maravilhosa*, não estou simplesmente dizendo que fico sensibilizado positivamente pela escultura. Sendo assim, no uso corrente da linguagem, expressamos nossos julgamentos estéticos de maneira objetiva, como se *deformidade* ou *beleza* fossem atributos inerentes e intrínsecos ao objeto.

Há duas implicações contidas nessa concepção da objetividade dos valores, que vale a pena discutir, porque elas podem ser consideradas como alvo de central de disputa contra a concepção da subjetividade de valores. A primeira delas é uma implicação de ordem metafísica: onde residem os valores (a beleza, a virtude, etc.). O que exatamente são essas propriedades positivas sobre as quais podemos apoiar nosso julgamento? Como esses valores se fundem com as coisas do mundo e do que eles são feitos? Como podemos analisar essas propriedades e a partir disso fazer uma afirmação *verdadeira* acerca da beleza da escultura? É possível identificá-la? Assim chegamos à segunda implicação, de ordem epistemológica e ligada diretamente a essa possibilidade de identificar e conhecer os *valores*. Se os valores existem, podemos tentar determinar com alguma precisão se algo possui ou não valor. Uma vez que acreditamos poder chegar à conclusão de que uma escultura é *realmente* maravilhosa, em seguida podemos tentar *demonstrar* esse *fato* para outras pessoas. Ou seja, a visão objetivista propõe que é possível chegar a uma compreensão do conceito de *valor* – normalmente será entendido como *valor* aquilo que por si só, independente do sujeito ou mesmo de suas consequências, deve ser digno de existir.

Kant parece concordar com Hume no tocante ao modo objetivo como nossa linguagem lida com adjetivos que indicam valores. Kant sustenta que nosso modo de expressão verbal é adequado quando nos referimos objetivamente aos valores, e tenta dar explicações acerca de como se poderia compreender a objetividade da *beleza* e da *deformidade*. No entanto, Kant tenta lidar com outro problema: a constatação de que nosso juízo estético apresenta variações e que individualmente o que parece belo ou bom para determinada pessoa, pode parecer ruim

ou feio para outra. Nesse sentido Kant e Hume parecem estar de acordo, e ambos consideram evidente o fato de que há uma enorme variedade de gosto (*taste*) ou de juízo de valor. Apesar do modo objetivo como operamos a linguagem, Hume afirma que todo valor é subjetivo, e que a beleza não é propriedade dos objetos mas que pertence somente ao sentimento. Nas palavras de Hume, "*The great variety of taste, as well as of opinion, which prevails in the world, is too obvious not to have fallen under everyone's observation*" (HUME, 2001, p.97). Essa diferença de julgamento entre as pessoas é muito freqüente no tocante aos valores, e por isso as teorias objetivistas tentam buscar explicações para esse fenômeno. Uma explicação objetivista radical seria simplesmente afirmar que algumas pessoas são incapazes de julgar a beleza, a virtude ou outro valor qualquer.

Para os subjetivistas, a diversidade de gosto e julgamento é a evidência mais clara de que os valores não são parte do mundo físico, mas estão apenas na esfera mental (subjetiva), como expõe Hume no trecho a seguir:

"(...)beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an enquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter. According to the disposition of the organs, the same object may be both sweet and bitter (...)" (HUME. 2001)

A postura de Hume é claramente subjetivista: o valor não está nos objetos e sim na mente do observador. Isso explicaria a diversidade de opiniões a respeito da beleza, do bem e do mal. Quando alguém percebe algo como sendo belo, ou dotado de qualquer outro valor positivo, essa pessoa estaria apenas expressando suas emoções individuais, e não um *fato*. Nesse sentido, existiria uma distinção entre um *juízo de fato* e um *juízo de valor*. Dizer a frase "*essa escultura é maravilhosa*" seria atestar um juízo de valor, ao passo que a frase "*essa escultura é vermelha e mede dois metros de altura*" seria um juízo de fato. O fato de uma escultura ser vermelha e medir dois metros permaneceria verdadeiro para outros observadores que julgassem a escultura horrível. A posição defendida por Hume coincide com a de Bertrand Russell encontrada no texto *Science and Ethics* – um capítulo do livro *Religion and Science*

(1935).

“The theory which I have been advocating is a form of the doctrine which is called the "subjectivity" of values. This doctrine consists in maintaining that that, if two men differ about values, there is not a disagreement as to any kind of truth, but a difference of taste”. (RUSSELL, 1935)

De acordo com Russell, seria difícil provar a um daltônico que a grama é verde e não vermelha, mas haveria diversas maneiras de mostrar que, ao contrário da maioria dos outros homens, ele não possui a capacidade de distinguir entre as cores verde e vermelho. Já no caso de valores, o mesmo não acontece: no exemplo da escultura seria impossível mostrar que uma pessoa é desprovida da capacidade de julgar adequadamente se a escultura é ou não maravilhosa. Nas palavras de Russell *“Since no way can be even imagined for deciding a difference as to values, the conclusion is forced upon us that the difference is one of tastes, not one as to any objective truth.”* (p.47).

É claro que podemos imaginar haver discordância entre indivíduos com relação às cores dos objetos no mundo e que uma pessoa poderia, por exemplo, advogar que a *escultura* hipotética exemplificada aqui não é exatamente vermelha, mas tem um tom mais próximo ao vinho. Podemos até imaginar uma situação em que as pessoas, mesmo munidas de uma trena, tomariam medidas diferentes da escultura. Mas quanto à beleza da escultura, é de se esperar muito mais discordância. Além disso uma trena não poderia ajudar a mensurar a beleza, e não há qualquer outra ferramenta disponível para esse tipo de inspeção, o que torna a *beleza* da escultura muito difícil de ser mensurável – mesmo que a beleza fosse uma propriedade física independente da subjetividade ou do gosto de cada um.

Russell comenta que diferentes filósofos ao longo da história formularam diferentes concepções de *valor*: para alguns seria o amor universal, para outros a sabedoria e o amor a Deus; para outros a apreciação da beleza; para outros o prazer. Segundo ele, uma vez que o conceito de *valor* fosse assim definido, a própria ciência seria capaz de estabelecer qual seriam as maneiras mais adequadas de promover esses valores.

É apropriado ressaltar que a teoria defendida por Russell (1935) – uma teoria que ele próprio chama de “subjetivismo” de valores – difere fundamentalmente de outro texto de sua autoria, “The Subject-Matter of Ethics”, onde ele defende a noção de valor intrínseco e objetivismo

moral.

No texto , Russell aponta algumas dificuldades em relação às definições dos conceitos de *bem* e *mal* (*good and Bad*), uma vez que os dois não são percebidos pelos sentidos do mesmo modo que o vermelho. Assim, mesmo que noção de algo *bom* e *mau* seja intuitivamente compreendido por um indivíduo, a definição lógica é impossível nos termos de uma análise objetiva. Curiosamente mesmo antes de adotar a doutrina da subjetividade de valores, Russell acaba por admitir em “The Subject-Matter of Ethics” que os valores (*good and bad*) são *indefiníveis*. Assim ele apresenta algumas das suas conclusões:

“One very important consequence of the indefinability of ‘good’ must be emphasized: the fact that knowledge as to what things exist, have existed, or will exist, can throw absolutely no light upon the question as to what things are good. (RUSSELL, 1935)

Nessa passagem ele aponta para o *fato* de que o nosso conhecimento sobre *todas* as coisas – as que existiram no passado e podem existir no futuro - nada pode esclarecer acerca das coisas boas. Se compararmos com sua postura adotada mais tarde, 20 anos depois, veremos que ele continua sustentando a posição de que os valores são indefiníveis, ou seja, o significado de *bom* não pode ser definido, nem está ao alcance da investigação científica. Ele faz uma afirmação que apresenta claramente a nova postura subjetivista:

“Question as to ‘values’ - that is to say, as to what is good or bad on its own account, independently of its effects - lie outside the domain of science”.
(RUSSELL, 1935)

Em seguida, Russell vai mais adiante, concluindo que não apenas a ciência, mas que em qualquer área do conhecimento não existe nada que se possa afirmar definitivamente acerca dos valores:

“...Questions as to ‘values’ lie wholly outside the domain of knowledge. That is to say, when we assert that this or that has ‘value’, we are giving expression to our own emotions, not to a fact which would still be true if our personal feelings were different. (RUSSELL, 1935)

Nessa passagem encontramos em Russell uma forma da distinção entre juízo fato e juízo de

valor. Qualquer afirmação a respeito de valores é uma expressão das nossas emoções relativas ao objeto que valorizamos. Ou seja, um juízo de valor. Já um juízo de fato permaneceria verdadeiro independentemente das nossas emoções. A observação dessa diferença é a base para o subjetivismo de valores.

2.2. Críticas dos dois lados: Dificuldades, confusões, inconsistências.

Espero ter deixado mais clara a distinção entre o que chamei, de um lado, *subjetividade de valores* e do outro, *objetividade de valores*. As nomenclaturas podem variar conforme a bibliografia pesquisada, de modo que encontramos termos como *relativismo*, *subjetivismo*, *realismo moral*, *objetivismo dogmático*, etc. Tentei mostrar características marcantes dos dois lados, o que pode ser visto como um modo de caricaturar um extremo e outro. Minha intenção, no entanto, é fornecer uma base para compreensão e distinção entre os termos (subjetivistas e objetivistas). Ambas as posturas apresentam algumas dificuldades que os filósofos, cientistas e outros teóricos buscam discutir ou até mesmo resolver, no sentido de eliminar as críticas ou objeções. Por vezes, os defensores da subjetividade tentam escapar do total relativismo, e os defensores da objetividade tentam abrir espaço para as divergências de gosto (*taste*) ou preferências individuais. Ademais, cada lado oferece críticas em relação ao outro. Na tentativa de reafirmar ou revisar as teorias de valor, pode acontecer de serem inseridos alguns ajustes e modificações. Discutirei algumas das críticas internas e reivindicações lançadas de um lado contra o outro, bem como alguns ajustes e peculiaridades que encontrei durante a pesquisa.

2.2.1. Críticas ao objetivismo.

Tipicamente, as críticas ao objetivismo são de natureza epistemológica, embora encontremos, também, críticas de natureza metafísica e algumas de ordem moral.

As críticas de natureza metafísica apontam para o problema da existência objetiva, lógica e cognitiva dos valores. Se realmente existem os valores, ou seja, quaisquer *propriedades positivas*, tais como beleza, bondade ou virtude, o que são eles no mundo real e como estão relacionados à matéria – ao mundo físico? Se os valores forem *indeterminados*¹³, como sustenta Kant, e impossíveis de serem provados, com que base poderemos afirmar que algo é

¹³ “Indeterminable and useless for knowledge” . (Kant. Critique of Judgment. Trad J.C. Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1952.

bom ou *belo*? Existiria uma essência para os valores? Onde essa essência residiria? Seria uma ideia na cabeça de Deus, uma substância misteriosa? E caso essa substância exista, ou mesmo que seja uma ideia numa mente divina, como poderíamos descobri-la, ou saber ao certo quais seriam as coisas possuidoras dessa substância? Onde poderíamos buscar evidências? As coisas ruins seriam desprovidas dessa substância e as coisas boas repletas dela? Como fazer uma asserção do tipo verdadeiro ou falso acerca dos valores sem saber a origem dessa substância? Algumas dessas perguntas parecem absurdas mesmo para alguns objetivistas.

As críticas de ordem epistemológica também apresentam desafios para os objetivistas, pois se o valor objetivo realmente existe, deve haver uma maneira de determiná-lo, objetivamente, e assim julgar adequadamente se algo tem valor. Divergências sobre o que seja bom ou ruim poderiam cessar mediante apresentação de algum tipo de *prova* minimamente objetiva. A beleza, por exemplo, poderia ser *demonstrada* de um modo similar ao das ciências naturais. Como Bertrand Russell aponta, as disputas acerca do que seja bom ou ruim são insolúveis por não haver evidências para quaisquer partes:

“Bentham's creed that pleasure is the Good roused furious opposition, and was said to be a pig's philosophy. Neither he nor his opponents could advance any argument. In a scientific question, evidence can be adduced on both sides, and in the end, one side is seen to have the better case - or, if this does not happen, the question is left undecided. But in a question as to whether this or that is the ultimate Good, there is no evidence either way; each disputant can only appeal to his own emotions, and employ such rhetorical devices as shall rouse similar emotions in others”.(RUSSELL, 1935)

Por fim, apesar de pouco relevantes, iremos encontrar algumas críticas ao objetivismo que podemos chamar de *morais*, no sentido que elas condenam o objetivismo por se arrogar de oferecer uma verdade universal, que pode ser ligada diretamente a um pensamento autoritário. Segundo esse tipo de crítica, seria fácil para governos autoritários, ou instituições religiosas oferecer justificativa para determinadas ações alegando *saber* o que é melhor para o bem comum. Esse mesmo tipo de crítica, se aplicada no campo das artes, diria que o objetivismo levaria ao elitismo, pois a *verdadeira* arte poderia ser definida em função de interesses de segmentos sociais. As *boas* obras seriam apontadas por uma autoridade *realmente* capacitada para compreender seus valores. As críticas *morais* frente ao objetivismo são pouco

contundentes ou mesmo irrelevantes se comparadas com as epistemológicas e metafísicas. Os problemas morais de ordem prática ou política poderão surgir em qualquer contexto, dominado por subjetivistas ou objetivistas, sendo que um dos pontos do subjetivismo é exatamente mostrar que os valores são divergentes *porque* subjetivos. Os conflitos de valor não poderiam ser resolvidos intelectualmente. A seguinte passagem de Russell ilustra isso:

“Bentham held that one man's pleasure has the same ethical importance as another man's, provided the quantities are equal; and on this ground he was led to advocate democracy. Nietzsche, on the contrary, held that only the great man can be regarded as important on his own account, and that the bulk of mankind are only means to his well-being. He viewed ordinary men as many people view animals: he thought it justifiable to make use of them, not for their own good, but for that of the superman, and this view has since been adopted to justify the abandonment of democracy. We have here a sharp disagreement of great practical importance, but we have absolutely no means, of a scientific or intellectual kind, by which to persuade either party that the other is in the right. There are, it is true, ways of altering men's opinions on such subjects, but they are all emotional, not intellectual. (RUSSELL, 1935)

2.2.2. Críticas ao subjetivismo.

O subjetivismo extremado, é visto por alguns críticos como um problema a ser contornado, porque sua conclusão final sustenta que os valores *não existem* no mundo real e nem podem ser descobertos ou conhecidos. Para os críticos, esse total subjetivismo é inaceitável. Ou seja, se qualquer valor é puramente mental, isso significa que o ser humano pode valorizar absolutamente qualquer coisa, sem distinção?

O subjetivismo é acusado de adotar uma extremidade radical para se contrapor ao objetivismo. Quando o objetivismo afirma que os valores são propriedades concretas e universais, o subjetivismo se volta para o outro extremo: os valores não são *reais*, muito menos *universais*, eles simplesmente não existem. Não há nada que se possa conhecer a respeito da realidade dos valores, porque eles não são propriedades reais, sujeitas a análise, portanto não podem ser de forma alguma mensurados – eles são apenas um construto da nossa mente. Um subjetivismo total, segundo os críticos, impossibilita qualquer discussão sobre

valores. E como os valores são tudo aquilo que mais prezamos, que mais amamos, dizer que tudo é subjetivo é equivalente a dizer que o bem, o mal, o belo, ou o justo são apenas ilusões. Mesmo Hume teria aberto uma porta para a ideia de que existe alguma coisa real no mundo – por um lado, a beleza não pertence aos objetos, mas é puramente mental e subjetiva; por outro lado Hume supõe que deve haver algo nos objetos que torne propício esse construto subjetivo e mental. Isso Já seria uma pequena “correção” no subjetivismo total, dando margem até para dizer que Hume aceita a objetividade.

No entanto, as principais críticas contra o subjetivismo são, curiosamente, quase que exclusivamente de ordem moral, e não de ordem lógica, epistemológica ou metafísica (a não ser quando é acusado de ser materialista e de ter abandonado completamente qualquer questão metafísica). Isso se deve em grande parte ao fato de o subjetivismo ter sido a corrente dominante do pensamento contemporâneo, e sua presença é observada até hoje com muita força. Alguns críticos contemporâneos combatem abertamente o subjetivismo por considerarem que seus defensores exageraram demais e acabam se tornando tão radicais e cheios de falhas quanto os objetivistas.

Para dar um panorama geral sobre as críticas levantadas contra o subjetivismo, farei um breve desvio para incorporar alguns trechos do filósofo Nicholas Maxwell¹⁴, que busca fazer um ataque abrangente ao *subjetivismo* (ou *relativismo*, como ele prefere chamar). Maxwell utiliza os dois termos para designar a mesma doutrina, englobando todas as deficiências e conseqüências negativas que ele consegue observar no pensamento *subjetivista*. Sua principal preocupação é em relação à afirmação do subjetivismo sobre nossa impossibilidade de *aprender* ou *descobrir* algo concreto a respeito dos valores. Segundo ele é possível aprender diversas coisas sobre o valor, especialmente nas artes, e a visão subjetivista seria uma influência desastrosa (*harmful*) ao *valor da vida*. Uma afirmação, tal como a de Bertrand Russell apresentada anteriormente – “*Questions as to ‘values’ lie wholly outside the domain of knowledge*” – cancelaria a possibilidade de se investigar e aprender sobre os valores. Em suas palavras “*the more seriously and widely relativism is accepted, so the more will learning about what is of value suffer; and this means that the value of life itself will suffer, as a result*”¹⁵. Postular, como faz Russell, que os valores são subjetivos e seu conhecimento objetivo inatingível, levaria, na opinião de Maxwell, a uma espécie de estagnação social e

¹⁴ Maxwell, N. “*Are there objective values?*”. The Dalhousie Review, vol. 79.3, Autum 1999, pp. 301-317

¹⁵ Maxwell, N. Idem.

institucional, comprometendo nosso avanço ético e moral. Suas objeções em relação ao subjetivismo não são de ordem lógica, metafísica ou epistemológica.

Maxwell faz um apanhado geral de todas as críticas comumente levantadas contra o subjetivismo, e vimos que são todas de fundo moral, muitas vezes revelando uma preocupação e temor com as conseqüências negativas que ele acredita estarem profundamente inseridas no subjetivismo, como por exemplo, o niilismo, o reducionismo, e a banalização de toda produção cultural e avanço ético. Selecionei alguns trechos que mostram suas maiores preocupações, a primeira delas a negação dos subjetivista de que os valores podem ser objeto de conhecimento e aprendizado:

“In brief, relativism seems wrong and harmful because it rubbishes the possibility of there being learning about the value-aspect of things: the purely factual learning that relativism permits seems inadequate”. (MAXWELL, N. 1999)

No caso das obras de arte, um subjetivista poderia alegar que é possível aprender determinados fatos sobre obras de arte, como estratégias de composição e sobre a historia dos artistas, ou mesmo das preferências. Hume propõe que é possível chegar a um padrão de julgamento de valor (o que ele chama de “standard of taste”) através de observações empíricas e racionais. Maxwell concorda que essa maneira de aprendizado – racional e justificável – pode afetar nossas preferências, mas ele propõe que esse aprendizado não é *neutro (value-neutral)*, mas envolve reconhecer valores, ou *qualidades estéticas objetivas* que teriam sido anteriormente negligenciadas, ou seja teriam passado despercebidas num primeiro momento e aprendidas apos contemplação, reflexão e análise:

“Learning to discern the value in a work of art may not involve merely learning new value-neutral facts about it; it may involve discovering hitherto overlooked or misunderstood aesthetic qualities of the work.” Maxwell, N. *“Are there objective values?”* (MAXWELL, 1999).

O subjetivismo compromete não apenas a visão de que se pode aprender sobre a *qualidade* de uma obra de arte. O subjetivismo equaliza tudo – se os valores são *invenções* subjetivas, fruto da *universo mental* de cada um, então qualquer valor é pura fantasia ou ilusão. E o pior de tudo: é uma ilusão aleatória e sem limites. Ou seja, no caso da arte, nada poderia *realmente*

diferenciar uma obra *ruim* de uma obra *boa*, porque *bom* e *ruim* seriam construtos *ilusórios*. Caravaggio, Velasques, ou Pollock seriam tão *bons* quanto outra coisa *qualquer*. O fim da aura de Walter Benjamin. Os critérios seriam apenas acordos entre grupos, que agiriam de maneira desconexa. A perspectiva de uma crítica de arte seria completamente imprevisível.

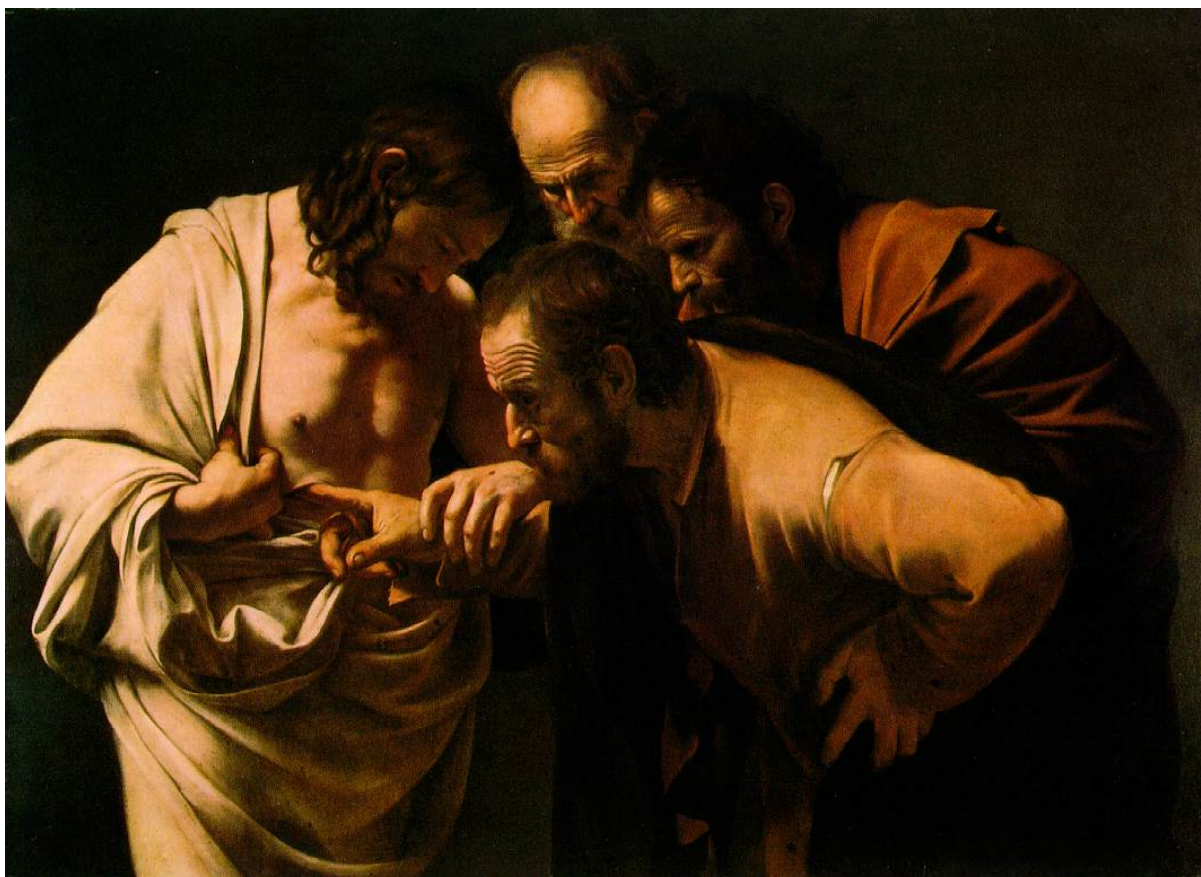


Figura 4: Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas

Em 1975, o acadêmico polonês Wladyslaw Tatarkiewicz dizia que o nosso século chegou à conclusão de que a definição de arte não era apenas difícil mas impossível de se definir¹⁶. O que impediria um chimpanzé de produzir a obra de arte mais especial e aclamada do planeta? Muitos críticos consideram que chegamos exatamente nesse ponto. Eles advogam que a produção de arte contemporânea só é possível em função de uma teoria subjetivista extremada, que permite o chamado *vale tudo*: tudo é arte, todos são artistas, o mundo e a vida cotidiana seriam arte. As teorias não teriam bases racionais e lógicas para defender sua arte. Toda comunidade artística estaria hipnotizada por um transe subjetivista, que na verdade seria uma ditadura arbitrária que teria um poder enorme de influência. O *verdadeiro* valor poderia

estar perdido: a *verdadeira* arte, com *propriedades objetivas* (mesmo que indeterminadas e impossíveis de serem demonstradas à razão) estaria sendo substituída por algo *inferior* e sem *importância*. O subjetivismo solaparia toda arte, todo valor, todo lastro, toda aura. As obras de arte estariam ameaçadas de perder o seu *real valor*. As obras de arte, bem como o gênio artístico, não poderiam ser (como advogam algumas doutrinas subjetivistas) elementos triviais, identificadas com as atividades comuns da vida, do dia-a-dia. Não poderiam ser o processo natural de um organismo vivo fruto da evolução. Não poderiam ser obras produzidas por um cidadão comum. Não poderiam ser objetos cotidianos. No entanto, desde Duchamp pelo menos, muitas das obras pareciam ser um experimento banal e sem sentido, sem beleza, sem *alma*. Apenas o subjetivismo poderia explicar o interesse por obras como o urinol de Duchamp ou as Brillo Box de Warhol.

Não apenas a arte estaria em perigo, mas todo os valores, os propósitos existenciais e nossa moralidade.

“Relativism, in reducing morality to personal preference, annihilates morality; or rather, more accurately, it immorally implies that morality (as something more than personal preference) does not exist. “ (MAXWELL, N., 1990)

Os temores de Maxwell são partilhados por muitos críticos e especialmente pelo público em geral. Diversos autores levantam um coro de ódio à produção contemporânea. Aqui novamente podemos pensar como é tentador adotar um extremo para combater outro: o subjetivismo parece se levantar contra prescrições normativas e autoritárias de como a arte deve ser feita, de qual rosto ela deve ter. O objetivismo ressurge como forma de combater o *vale tudo*, o conceito *de todos são artistas*. É natural pensar que um artista tente explorar algum território proibido pelos críticos.

Grande parte dos artistas da década de 1960 produziram trabalhos que pareciam confeccionados para demolir alguns preceitos básicos do modernismo greenbergiano. Arthur Danto (1964) comenta que a obra de Warhol parece afirmar simplesmente: a partir agora, uma obra de arte não precisa ter uma forma normatizada; uma obra de arte pode se parecer com qualquer coisa, inclusive objetos banais. Pior ainda: objetos banais do mundo do consumo.

¹⁶ “Our century has come to the conclusion that a comprehensive definition of ‘art’ is not only very difficult but impossible to achieve”. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Six Ideas*, 33.

Podem ser lidos como emblemas do capitalismo ou afronta ao socialismo. Ou simplesmente podem ser lidos como vazios e inexpressivos. Maxwell é uma voz descontente.

No Brasil Ferreira Gullar costuma se juntar ao coro dos insatisfeitos com essa produção contemporânea. Em recente artigo escrito para a Folha de São Paulo, Gullar chega a ser cáustico ao dizer que as vanguardas que se seguiram aos ready-mades de Duchamp “*abandonaram as linguagens artísticas, fundadas no domínio técnico, para entregar-se ao improviso das sacações ditas conceituais*”¹⁷. Ele chama de “bravatas” as instalações que procuram chocar o público e diz que só são consideradas artes porque estão em exposições ditas artísticas ou museus. Arremata dizendo que elas não chocam mais ninguém, pois o “urinol” de Duchamp vai completar 100 anos em 2017.

Luciano Trigo (2009), em seu livro *A grande feira* argumenta que os principais artistas da atualidade são farsantes. No topo da lista de seus desafetos estão Damien Hirst, Jeff Koons e Sherrie Levine. O primeiro deles é responsável pelas obras mais valiosas no mercado da arte. Para Trigo, os parâmetros de valor capitalista estariam se sobrepondo aos valores *reais* da arte, e os artistas mais reconhecidos do mundo da arte seriam na verdade grandes marqueteiros e não grandes artistas.

¹⁷ Ver As bienais e as vanguardas, **Folha de São Paulo**, 27 de maio de 2012



Figura 5: Skull, by Damien Hirst.

Ayn Rand¹⁸, na década de 1970, condena os filósofos de seu tempo por não terem se comprometido em formular uma teoria objetiva da arte. Seus colegas contemporâneos estariam admitindo uma enxurrada de pseudo artistas e charlatães. O subjetivismo seria a base teórica para os artistas interessados em derrubar a “autoridade” do modernismo, e portanto estará estreitamente associado ao chamado movimento pós-moderno – acusado de propagar o relativismo como doutrina da arte e dos valores. O relativismo, ao nivelar toda arte e todos os valores, estaria reduzindo a importância das coisas *verdadeiramente* importantes: o relativismo é cínico e niilista. Maxwell (1999) arremata suas preocupações, em um tom que soa bastante dramático, reafirmando seu medo do cinismo e o niilismo que estariam sempre

¹⁸ Ayn Rand (1905-1982) foi uma filósofa e escritora de origem russa, que emigrou para os Estados Unidos. Nos seus escritos ela traça os contornos de uma filosofia que inclui teoria do conhecimento e das artes. Ver Stanford Encyclopedia, disponível em <http://plato.stanford.edu/entries/ayn-rand/>, acessada em maio de 2012.

presentes nas posturas subjetivistas ou relativistas. Esses temperamentos intelectuais, segundo ele, podem afetar as artes, a moralidade e toda produção intelectual de maneira bastante negativa:

“Finally, relativism may be objected to because of what seem to be its nihilistic implications. If in reality there exists nothing that is objectively of value, the whole idea of learning, of discovering what is of value being nonsense then, so it may seem, life is a bleak affair indeed. Not surprisingly, the meaning and value of life seem to drain away (since, according to relativism, such things do not exist)” (MAXWELL, 1999)

Estas preocupações, por mais exageradas que pareçam nessa passagem, são facilmente encontradas em outros críticos do subjetivismo. O que Maxwell tenta propor como alternativa para o subjetivismo não é um *objetivismo dogmático*, mas sim o que ele próprio chama de *objetivismo conjectural*, que seria uma forma ajustar alguns problemas encontrados. Não está no escopo deste trabalho discutir e criticar o objetivismo conjectural, mas sim abrir espaço para a próxima sessão, em que discutirei algumas tentativas que diferentes autores adotaram com o intuito de solucionar problemas e críticas presentes nas posturas objetivistas e subjetivistas, especialmente em suas formas mais radicais.

2.3. Tentativas de solução.

Bertrand Russell, tendo abandonado o objetivismo, adota o que ele chama de *subjetivismo de valores* alegando haver inconsistências fundamentais na teoria objetivista. Segundo o filósofo Nicholas Maxwell (1999), o subjetivismo é a forma de pensamento dominante no mundo contemporâneo. Considerando as dificuldades e críticas apontadas em ambas as teorias objetivistas e subjetivistas, pode-se começar a entender a preferência contemporânea pelo *subjetivismo* a que Maxwell se refere.

Como vimos o objetivismo apresenta dificuldades epistemológicas e metafísicas, que por sua vez foram largamente consideradas inaceitáveis. Com o tempo, cada um ao seu modo, os extremos da objetividade ou da subjetividade apresentam seus pontos críticos, que normalmente são vistos como problemas ou falhas internas. É provável que as críticas e objeções ao objetivismo tenham desviado os filósofos na direção do subjetivismo, como parece ter acontecido com Bertrand Russell.

Tentarei mostrar agora alguns ajustes que os filósofos sentiram necessidade de fazer nas teorias de valor para solucionar certas inconsistências e eliminar objeções. Kant, por exemplo, tenta de maneira elaborada resolver os problemas de incompatibilidade mutua entre a variação subjetiva do gosto de um lado, e a objetividade dos valores do outro. Hume por sua vez tenta mostrar que a subjetividade pode estar ligada a princípios objetivos.

A visão objetivista, quando observamos o modo com que seus afiliados verbalizam as questões de valor, parece intuitiva e direta. Nosso pensamento está diretamente associado a nossa linguagem, por isso digo “essa casa é branca” e comparo essa afirmação com a contida em outra frase, por exemplo, “essa casa é linda”. Os adjetivos branca e linda se referem a atributos da casa. Podemos construir a frase “essa casa me parece linda” e com muito menor frequência a frase “essa casa me parece branca”. Somente em condições complexas de iluminação, iremos produzir a essa última frase, porque raramente duvidamos do nossos sentidos, que percebem as cores. Quanto à primeira frase, nossa percepção da beleza ou dos valores não está tão diretamente ligada a um órgão ou sentido. Alguns valores, muito mais do que a beleza, parecem ainda mais distantes dos sentidos: todos nós temos uma ideia interna do que seja o bem, o mal, a virtude ou o vício, mas eles não parecem estar ligados a um órgão perceptivo. Além disso, qualquer pessoa percebe a variação de julgamento de outros indivíduos quanto ao que seja algo *bom* ou *virtuoso*.

Ainda assim, na linguagem usamos o modo objetivo para falar dos valores. Dependendo da questão a ser disputada, podemos até pensar que nosso julgamento é *correto* enquanto o da outra pessoa é *incorreto*. Mas em muitos casos, não duvidamos da percepção do outro. Pensamos que a pessoa consegue *de fato* entender o conceito de *bom*, mas que ao apresentar um julgamento ela tem uma outra *opinião*.

O princípio da subjetividade de valores defende que uma afirmação de que algo é *bom* ou *ruim* não é uma afirmação do tipo *verdadeiro/falso*, mas sim uma expressão emocional que está ligada a um gosto ou preferência subjetivos.

O objetivismo, por outro lado, vai tentar buscar métodos objetivos para se *demonstrar* os valores. Como seriam essas medidas objetivas dos valores? Diversas dificuldades estão implicadas nessa solução, porque as medidas dos valores parecem extremamente complexas. Ao observar uma casa, posso dizer que ela é branca, tem quatro metros de altura, ocupa um terreno de trezentos metros quadrados, e possui três quartos e dez janelas. Outro observador

pode sacar uma trena, tomar medidas e comprovar algumas dessas afirmações e facilmente entrar em acordo comigo. No entanto, se eu disser que a casa é *elegante, espaçosa e bela*, como tomar medidas? Se uma outra pessoa discordar alegando que é feia e extravagante, teremos dificuldades em chegar a um acordo quanto a isso.

Durante um grande período da humanidade, notadamente antes do Iluminismo, esse tipo de discordância acerca de valores poderia ser resolvido com um apelo a algum tipo de autoridade (já que as medidas em metros, as cores ou o número de janelas pertenceriam ao que Aristóteles chamava de julgamento de *fato*, e a princípio, não estariam abertos ao mesmo tipo de disputa que as *opiniões*, ou julgamento de valores). A natureza poderia ser defendida como sendo bela em função do caráter divino de sua criação. Os *valores verdadeiros* estariam ligados a deuses ou forças divinas e misteriosas. O bom, o belo e o virtuoso seriam realizações da vontade de Deus. Para ser justo, um homem precisava seguir a vontade de Deus. A noção de consciência estaria ligada a Deus: a voz da minha consciência poderia ser interpretada por mim como sendo a voz divina. O problema é que, como Bertrand Russell ironiza, a voz de deus parece estar dizendo coisas muito diferentes para cada pessoa. A audição correta pertencia a quem? Algum interprete mais atento, mais devoto, e no fim das contas mais elitizado, poderia dar um parecer sobre a correta leitura da voz de Deus no tocante aos valores. Na medida em que a ciência começa a apresentar uma leitura da natureza independente das escrituras, e independente da vontade divina, as pessoas começam a buscar alternativas para a explicação da variação de *consciência*, ou de *valores*. Supostamente, quando o rei da França perguntou a Laplace onde estaria Deus no seu modelo do sistema solar, o cientista teria dito: “esse sistema funciona muito bem sem essa hipótese”. A hipótese de Deus passou a ser menos explorada nas teorias dos valores. Kant escreve sobre os princípios morais e as suas relações com Deus, sobre o problema do mal (evil) numa fase que é chamada por seus leitores de fase “pré-crítica”. Esse período antecede a publicação de suas “Críticas da Razão Pura” de 1781. Kant estava interessado principalmente no estatuto teórico e na função do conceito de Deus. Se uma árvore cai no meio da floresta e ninguém a vê, o fenômeno simplesmente não aconteceu? Bérgrson diria que a árvore existe, mas para existir ela tem que ser uma ideia na cabeça de Deus. Mas Hume e Kant são considerados filósofos que influenciaram os filósofos subsequentes a eliminarem gradualmente as tentativas de provar a existência de Deus – ou simplesmente as tentativas pareceram fúteis ou impertinentes.

Os argumentos objetivistas acerca dos valores ficam deficientes sem o apoio de uma autoridade divina. Onde estariam os reais valores? A hipótese de uma substância, de uma essência real de valor parece absurda – alguma partícula que pudesse ser separada da matéria, um fluido misterioso, ou algum mundo das ideias, ou um território divino. Somente algum objetivista muito extermado poderia fazer essa defesa. O subjetivismo se expande na mentalidade do século XX por uma oposição ao objetivismo que apresentava essa metafísica dos valores. À medida que as pessoas começam a encontrar outras explicações para os fenômenos naturais, a metafísica começa a ceder. A ciência e não as antigas escrituras passa a ser vista como a fonte mais segura para o conhecimento. Os críticos das ciências ainda irão advogar que no tocante aos valores, apenas a religião ou a filosofia podem dizer alguma coisa. Mas o subjetivismo se levanta contra as hipóteses divinas ou metafísicas. Lembremos de Russell, na sua afirmação radicalmente subjetivista: nenhuma área do conhecimento pode fazer qualquer afirmação sobre os valores. Os valores não são a vontade de Deus. “Funciona bem sem essa hipótese”.

Surge o embate de um extremo contra outro extremo. Em um mundo onde o apelo para um universo misterioso é inaceitável, o subjetivismo dos valores elimina todos os problemas epistemológicos e metafísicos do objetivismo. Mas o que o subjetivismo extremado oferece em troca? Apenas a ideia de que nada pode ser afirmado sobre os valores, que só se pode argumentar a favor de uma ou de outra preferência para se tentar chegar a um acordo. Os objetivistas dirão que o acordo verdadeiro só pode ser alcançado caso exista algo *objetivo* nos valores. Um objetivista do século XX não pode mais apelar para Deus e muito menos para uma substância misteriosa pairando no ar. Mas tem que haver *algo* objetivo. Um algo indefinido, impossível de se provar, ver, tocar. Algumas versões do subjetivismo, na intenção de cortar qualquer argumento objetivista, podem se tornar extremadas.

Para ilustrar isso mais claramente, voltarei ao exemplo da casa. Diante de uma casa, fiz as observações acima, que repito aqui brevemente – observei que se tratava de uma casa branca, com quatro metros de altura, três quartos e dez janelas. ocupando um terreno de trezentos metros quadrados. Julguei a casa espaçosa, elegante e bela. Caso discorde de um colega quanto aos valores – espaçosa, elegante, bela – não teremos como tirar medidas *objetivas* dessas propriedades. Mesmo sobre a questão de ser ou não espaçosa. Pode parecer mais fácil de se determinar se a casa é ou não espaçosa – afinal eu tenho algumas medidas – mas se meu colega discordar, poderia dizer que as medidas (que representam *apenas* a área em metros

quadrados) parecem pequenas para ele e grandes para mim. Quem sabe minhas referências seriam outras? Direi que ele tem necessidade de mais espaço para se sentir confortável (uma medida subjetiva demais para se obter), ou talvez porque tenha outras necessidades (que poderiam ser objetivas, mais simples de se tentar entender). Mas entraremos em acordo quanto as cores? Ele pode, por exemplo, dizer que a casa não é branca, porque possui um telhado com telhas de cor ocre e janelas amarelas, que o terreno tem trezentos e vinte metros quadrados, e que sua altura é de três metros e noventa centímetros. Não terei dificuldade em refazer minhas observações para entrarmos em acordo.

Por essa razão, não é fácil entrar em acordo quanto a beleza ou elegância da casa. Quando comparo minha opinião sobre a casa com outro observador podemos chegar a um acordo quanto ao número de janelas ou suas medidas. Existem métodos bastante objetivos de demonstrar e mensurar essas propriedades. Os defensores da subjetividade de valores sustentam que o conhecimento não é capaz de dizer nada objetivo acerca dos valores, ou seja, nenhuma área do conhecimento humano pode concluir definitivamente se algo é bom ou ruim. Nesse sentido, dizer que algo é bom ou ruim é expressar um sentimento, e não apresentar um fato ou uma afirmação verdadeira que permaneceria verdadeira independentemente da emoção relacional entre sujeito e objeto.

Uma observação de senso comum atesta que frequentemente os desejos de diferentes indivíduos são *conflitantes*, de maneira que o que é *bom* para um é *ruim* para outro. Não se pode dizer que um deles esteja *certo* e outro *errado*: esse conflito é, na verdade, uma diferença de *gosto*. Os defensores (Russell) da subjetividade de valores afirmam que nosso gosto está relacionado com nosso *desejo*, portanto concluem simplesmente que aquilo que desejamos é bom e aquilo que repudiamos é ruim.

O objetivismo apresenta o problema da essência dos valores – que sempre está nos objetos que são bons de per si - e o problema da variação de sentimentos (gosto), que sempre está no sujeito. Em um mundo povoado por forças misteriosas e pela metafísica, o objetivismo tem razão de ser, e passa inquestionável. O subjetivismo, por outro lado, tenta corrigir o problema das essências e o problema da variação do gosto e chega à conclusão no outro extremo: tenta corrigir o mundo povoado por Deus e forças misteriosas, invisíveis, indizíveis, incalculáveis.

Para aprofundar essa discussão será preciso recorrer a Kant (1951). Começemos analisando algumas passagens de Kant. Inicialmente, ele define o gosto (*taste*) como sendo a faculdade

de julgar o belo tendo em mente, principalmente, o belo na natureza:

“In order to distinguish whether anything is beautiful or not, we refer the representation, not ... to the object for cognition, but ... to the subject and its feelings of pleasure or pain. The judgment of taste is therefore not a judgment of cognition, and is consequently not logical but aesthetical, by which we understand that whose determining ground can be no other than subjective.”
(KANT, 1951).

Na passagem acima Kant parece simplesmente concordar com Hume acerca da subjetividade dos valores. No entanto, verificando em um contexto mais amplo, a proposta de Kant é fornecer uma tese e uma antítese, depois buscar uma solução. Assim Kant apresenta sua antinomia do gosto:

1. Thesis. The judgement of taste is not based upon concepts; for, if it were, it would be open to dispute (decision by means of proofs).

2. Antithesis. The judgement of taste is based on concepts; for otherwise, despite diversity of judgement, there could be no room even for contention in the matter (a claim to the necessary agreement of others with this judgement).
(KANT, 1952, p.206)

Em seguida, Kant repete a tese e a antítese adicionando o termo *indeterminado*, tentando assim, solucionar a antinomia do gosto. Assim começa o raciocínio:

“The thesis should therefore read: The judgement of taste is not based on determinate concepts; but the antithesis: The judgement of taste does rest upon a concept, although an indeterminate one (that, namely, of the supersensible substrate of phenomena); and then there would be no conflict between them”.
(KANT, 1952, p.206)

Esse conceito *indeterminado*, que Kant chama de *substrato supersensível dos fenômenos* (“*supersensible substratum of phenomena*”), se refere a uma ideia de razão. O supersensível seria um pré-requisito da razão, ou seja, sem ele não conseguiríamos compreender o mundo natural, ter qualquer tipo de intuição ética, ou acreditar na validade universal do nosso gosto. O supersensível seria uma espécie de equipamento básico da mente humana necessário para

tornar a natureza inteligível, e Sem esse pré-requisito, não seria possível formar intuições éticas, julgamento de valores, ou raciocínios lógicos. Apesar de o supersensível não poder ser provado ou demonstrado, ele seria absolutamente necessário. Como o nome indica, ele é algo que está além do sensível. O supersensível seria um campo “*an unbounded but also unaccessible field*”, e a partir dele poderíamos ter um *princípio subjetivo*, mas que apesar de subjetivo não é puramente pessoal, mas um *princípio compartilhado* por qualquer ser humano. Mesmo sendo o gosto algo subjetivo, o que nos daria o direito de reivindicar uma validade universal para o gosto seria exatamente o supersensível. Voltemos para a solução de Kant do problema da antinomia:

“The judgement of taste must have reference to some concept; otherwise it would be absolutely impossible for it to lay claim to necessary validity for every one. Yet it need not on that account be provable from a concept. For a concept may be either determinable, or else at once intrinsically undetermined and indeterminable”.(KANT,1952,p.206)

Aqui Kant afirma a tese para depois voltar na antítese:

“Now the judgement of taste applies to objects of sense, but not so as to determine a concept of them for the understanding; for it is not a cognitive judgement. Hence it is a singular representation of intuition referable to the feeling of pleasure, and, as such, only a private judgement. And to that extent it would be limited in its validity to the individual judging: the object is for me an object of delight, for others it may be otherwise; every one to his taste”.
(KANT,1952,p.206)

O pensamento tem sequencia da seguinte maneira: no inicio do parágrafo Kant reafirma a tese para no fim do parágrafo concluir com a antítese.

“the judgement of taste contains beyond doubt an enlarged reference on the part of the representation of the object (as well as the the subject), which lays the foundation of an extension of judgements of this kind to necessity for every one. This must of necessity be founded upon some concept or other, but such a concept as does not admit of being determined by intuition, and affords no knowledge of anything. Hence, too, it is a concept which does not afford proof

of the judgement of taste”. (KANT,1952,p.206)

A solução apresentada por Kant consiste em colocar de um lado o *substrato supersensível dos fenômenos*, e do outro lado o *substrato supersensível da humanidade*. De um lado o *objeto* do outro lado o *sujeito*. A conclusão é apresentada assim:

“All contradiction disappears, however, if I say: The judgement of taste does depend upon a concept (of a general ground of the subjective finality of nature for the power of judgement), but one from which nothing can be cognized in respect of the object, and nothing proved, because it is in itself indeterminable and useless for knowledge. Yet, by means of this very concept, it acquires at the same time validity for every one (but with each individual, no doubt, as a singular judgement immediately accompanying his intuition): because its determining ground lies, perhaps, in the concept of what may be regarded as the supersensible substrate of humanity”. (KANT,1952,p.208)

O resultado contém o que Kant chama de *sensu comunis*, ou seja, *um sentimento comum* que é exatamente esse *princípio subjetivo* capaz de determinar o que *agrada* ou *desagrada*, “*subjetivo*, mas não puramente pessoal”, um *princípio compartilhado* universalmente por qualquer indivíduo. Esse senso partilhado é a própria faculdade de julgar:

“This indeterminate norm of a common sense is, as a matter of fact, presupposed by us; as is shown by our presuming to lay down judgements of taste. But does such a common sense in fact exist as a constitutive principle of the possibility of experience, or is it formed for us as a regulative principle by a still higher principle of reason, that for higher ends first seeks to beget in us a common sense? Is taste, in other words, a natural and original faculty, or is it only the idea of one that is artificial and to be acquired by us, so that a judgement of taste, with its demand for universal assent, is but a requirement of reason for generating such a consensus, and does the “ought,” i. e., the objective necessity of the coincidence of the feeling of all with the particular feeling of each, only betoken the possibility of arriving at some sort of unanimity in these matters, and the judgement of taste only adduce an example of the application of this principle? These are questions which as yet we are neither willing nor in a position to investigate. For the present we have only to

resolve the faculty of taste into its elements, and to unite these ultimately in the idea of a common sense". (KANT,1952, p.209)

O gosto (*taste*), ou a faculdade de julgar, deve ser pressuposto como pré-requisito básico em todos os seres humanos (seja para julgar a natureza ou a arte). Essa faculdade, comum a todos nós, explica a universalidade do gosto. Isso não quer dizer que o gosto de uma pessoa seja mais universal que de outra, mas explica como cada pessoa sente que seu julgamento tenha validade universal e que advogue em favor do seu gosto e preferências pessoais dando-lhes um tom universal.

"The subjective principle – that is to say, the indeterminate idea of the supersensible within us – can only be indicated as the unique key to the riddle of this faculty, itself concealed from us in its sources; and there is no means of making it any more intelligible. The antinomy here exhibited and resolved rests upon the proper concept of taste as a merely reflective aesthetic judgement, and the two seemingly conflicting principles are reconciled on the ground that they may both be true, and this is sufficient". (KANT,1952,p.209).

Hume, de uma maneira diferente, busca fazer uma conexão entre a subjetividade do gosto e determinadas qualidades nos objetos propensos a produzir sentimentos particulares – uma ligação entre sujeito e objeto. É essa conexão que possibilita chegar a um consenso – e quando digo consenso refiro-me ao próprio *padrão ou convenção de gosto*, que Hume denomina, em inglês "*standard of taste*".

"it must be allowed, that there are certain qualities in objects, which are fitted by nature to produce those particular feelings" (HUME, 2001,p. 235).

Apesar de Hume afirmar que os valores *não são* qualidades presentes nos objetos¹⁹ e que pertencem inteiramente ao universo dos *sentimentos* – ou seja ao mundo mental, interno e subjetivo dos seres humanos – aqui ele abre uma espécie de concessão. Com a afirmação acima – de que algumas *qualidades nos objetos* parecem naturalmente propensas a produzir determinados *sentimentos* – Hume foge da total subjetividade. Tem de haver *alguma coisa*, alguma *propriedade* ou *qualidade* nos objetos. Isso não seria uma porta aberta para um pouco

¹⁹ O texto foi citado antes, mas cabe aqui reafirmá-lo. Hume diz que "beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them" (Hume. standard of taste) e Kant diz que "that beauty is a quality in the object itself" (Kant. Critique of Judgement. P. 226)

de objetividade? Os nossos sentimentos, mesmo que apresentem uma variação individual notória, são indicadores de que os objetos possuem algo que *estimula* o nosso *mundo interior*. E os *valores*, mesmo que subjetivos e produzidos internamente na mente de cada pessoa, devem ter *alguma conexão* com o mundo natural, *real*. Vemos aqui, portanto, Hume afirmando sua posição subjetivista, de que os valores são parte do mundo mental, interno, subjetivo, ligado às nossas emoções. Ou seja, temos por um lado, a ideia de que nossa mente *fabrica* os valores, que ela recolhe dados do mundo que é *neutro* do ponto de vista dos valores – as coisas, seja na natureza ou na arte, não são belas ou amargas ou repletas de alguma qualidade positiva ou negativa. As coisas são neutras e os valores são construtos mentais. Por outro lado, nossa mente não os produz de maneira completamente *aleatória*. Graças ao modo como a natureza é constituída, nossos sentimentos funcionam como bons indicadores do mundo externo (ou, com o perdão da palavra, *do real*).

“Beauty is such an order and construction of parts, as either by the primary constitution of our nature, by custom, or by caprice, is fitted to give a pleasure and satisfaction to the soul. This is the distinguishing character of beauty, and forms all the difference betwixt it and deformity, whose natural tendency is to produce uneasiness”. (T 299)(HUME, 1978, p.299)

Estética, para Hume, poderia tomar a forma de uma investigação empírica, inicialmente de obras de arte, que poderiam nos revelar algo sobre as tais *qualidades dos objetos naturalmente constituídas para produzir certas emoções*²⁰, como por exemplo as emoções de prazer, satisfação ou desconforto. Esse tipo de investigação poderia trazer conhecimento capaz de nos fornecer bases para se criar regras da composição, por exemplo. Produzir as regras da composição, seria como descobrir sutilezas profundas escondidas nos objetos. Hume usa como ilustração uma passagem de Dom Quixote, de Cervantes, onde Sancho Pança descreve dois de seus parentes, finíssimos degustadores de vinho. Em certa ocasião, eles são chamados para degustar um vinho supostamente muito velho e excelente. O primeiro, após degustar cuidadosamente, declara que o vinho é bom, a não ser por um suave gosto de couro. O segundo também considera o vinho bom, não fosse um sabor inconfundível de ferro. Após abertos os barris, sem antes terem os parentes sido muito ridicularizados, constataram que no

²⁰ “qualities of objects, fitted by nature to produce particular feelings” (Hume. Standard of Taste. 2001)

fundo dos velhos barris havia uma chave de ferro com uma presilha de couro. Um artista, para descobrir ou criar regras gerais de composição, deve proceder assim:

To produce these general rules or avowed patterns of composition is like finding the key with the leathern thong, which justified the verdict of Sancho's kinsmen, and confounded these pretended judges who condemned them. (HUME, 1978, p. 235)

O artista poderia utilizar seu *gênio* ou sua *observação* para descobrir as regras ("*either by genius or by observation*" – (HUME, 1978, p. 231). O veredicto dos críticos de arte seria válido, não porque a convenção do gosto seja uma convenção social maleável, mas porque os críticos seriam os melhores instrumentos para detectar certas *qualidades estéticas*. É de se esperar que o *equipamento mental normal* dos seres humanos seja dotado da capacidade de se sensibilizar esteticamente com as coisas do mundo (o vinho, a comida, a beleza, a arte, etc). Algumas pessoas poderiam ser naturalmente mais ou menos sensíveis, mas é importante ressaltar que a experiência e a educação, segundo Hume, poderiam também afetar a delicadeza da percepção mental. O crítico ou o artista poderiam ser mais *sintonizados*, mas em circunstâncias adequadas, nossa constituição física funciona perfeitamente, e assim, os humanos, no geral, estariam plenamente aptos a reconhecerem qualidades estéticas.

Bertrand Russell se mostra ainda mais subjetivista que Hume e não parece fazer qualquer concessão objetivista. As qualidades seriam para Russell de alguma forma ligadas ao nosso desejo. Ou seja, tudo que desejamos é bom, e tudo que repudiamos é ruim. Se todos os seres humanos concordassem quanto ao que seja bom ou ruim, não haveria necessidade de se discutir o problema dos valores. Assim Russell conclui que, quando duas pessoas discordam quanto aos valores, eles não estariam discordando a respeito de um fato. Se fosse uma discordância acerca de fatos, uma das partes poderia levantar evidências objetivas e demonstrar seu ponto. Assim aconteceria numa disputa sobre a redondeza da terra ou da distância entre dois pontos. Mas numa disputa de valores, Russell afirma que o que acontece é uma divergência de *gosto* apenas, e não uma divergência sobre fatos. Uma das partes poderia tentar convencer a outra de que sua visão é mais adequada, mas nenhuma evidência poderia ser apresentada. A subjetividade explicaria essa grande variação de *gosto*, tão óbvia para Hume, Kant e Russell (e também para qualquer pessoa comum). Russell, ao contrário de Hume, não fala de nenhuma propriedade ou qualidade nas coisas. Ao longo de seu texto ele

lista uma série de exemplos de disputas sobre valores básicos, ressaltando como os conflitos são comuns e irreconciliáveis. Ele não fala sobre a beleza ou sobre a arte, mas sobre valores imateriais, como posturas éticas ou políticas. Ele não busca nenhum tipo de solução filosófica para o problema da variação ou do consenso, mas de uma certa maneira apresenta algumas propostas práticas, como por exemplo a criação de instituições dedicadas a gerar maior harmonia. Do ponto de vista individual, independente da crença em valores objetivos ou subjetivos, as pessoas devem contar com a possibilidade da existência de alguns *desejos impessoais*. Mais ou menos o que Hume chama de “*Standard of Taste*”, Russell acredita que muitos dos nossos desejos são compatíveis e partilhados. Ele não tenta explicar isso apelando para qualquer tipo de objetividade ou universalidade. Acreditar em valores objetivos não traz mais consenso entre as pessoas:

“When you meet a man with whom you have a fundamental ethical disagreement - for example, if you think that all men count equally, while he selects a class as alone important - you will find yourself no better to cope with him if you believe in objective values than if you do not.”. Só se poderia influenciar comportamento de uma pessoa através dos seus desejos internos: uma mudança no modo emocional ou nos desejos da outra uma pessoa, poderia gerar

2.4. O que a ciência tem a dizer sobre os valores.

Em John Dewey (2005) encontramos influências das ciências naturais, por exemplo, da teoria da evolução de Darwin. A ciência como método de adquirir conhecimento é algo que Dewey explora na sua abordagem. Para Dewey o problema do valor deve ser encarado como uma situação em um contexto específico – o contexto humano, ou seja, de um organismo vivo sujeito a determinados condicionantes biológicos que produzem as bases com as quais esses seres humanos poderão produzir seu comportamento, sua cultura, sua arte e seus valores.

A teoria formulada por Dewey começa observando um dado curioso: os valores foram eliminados das ciências. Essa exclusão é historicamente recente, e foi acontecendo paulatinamente, para cada uma das ciências naturais, que Dewey chama de “*ciência dos fenômenos não humanos*”²¹. Por muito tempo a perfeição da natureza era a base de reflexão para algumas ciências, e desde os gregos, a natureza supostamente teria uma maneira

particular de se comportar. Por exemplo, alguns dos fenômenos naturais eram compreendidos como sendo *éticos*, voltados para algum propósito *nobre*. A natureza era um exemplo de perfeição, ela tinha uma *direção*, uma *finalidade*, uma estratégia própria. Todas as leis naturais funcionariam para atender uma razão de ser, por um *desejo* de cumprir uma *meta*. E todas as mudanças da natureza seriam tentativas de realizar esses fins:

“Classic philosophy identified ens, verum; and bonum, and the identification was taken to be an expression of the constitution of nature as the object of natural science. In such a context there was no call and no place for any separate problem of valuation and values, since what are now termed values were taken to be integrally incorporated in the very structure of the world”.
(DEWEY, 1939)

Mas assim que as suposições teleológicas foram eliminadas, gradativamente as ciências (uma após a outra, sem exceção, da Astrologia à Psicologia) acabaram separando de um lado os *fatos*, de outro os *valores*. Os valores deixaram de fazer parte da equação.

A filosofia de Dewey, pautada por uma identificação com as experimentações científicas emergentes no início do século XX, deixa em segundo plano questões completamente abstratas, e procura lidar com o problema do valor de maneira direta e pragmática, considerando-o pertencente ao universo humano. Do ponto de vista dos extremos aqui discutidos – a objetividade e a subjetividade dos valores – John Dewey apresenta uma teoria que rejeita completamente a objetividade de valores. No entanto sua proposta não é subjetivista, e admitidamente se esforça em escapar a de uma valoração caótica e aleatória. O subjetivismo como apresentado por Russell¹¹ representa para Dewey um labirinto arbitrário. O desejo conflitante de indivíduos não pode ser isolado da sua fonte de valoração, porque isso equivale a dizer que *qualquer desejo* é tão “bom” quanto outro desejo – e qualquer sociedade agindo sem nenhuma base condicionando seus desejos, nunca chegaria a qualquer tipo de acordo. Russell¹¹, assim como Dewey, percebe o fato de que existe bastante consenso entre indivíduos, o que torna possível algum tipo de base ética para o grupo. Dewey vê nisso uma prova de que existe um certo grau de respeito intelectual por condições e conseqüências observadas em situações passadas. Sua conclusão é de as *valorações* são passíveis de investigação e empiricamente verificáveis – o que de maneira nenhuma significa dizer que os

²¹ “Science of nonhuman phenomena” DEWEY, 1939

valores são verificáveis. Para ele não existem valores *a priori* e *objetivos*, e seria fútil e ingênuo se aprofundar na busca desses valores objetivos.

As teorias objetivistas ignoram completamente o fato de que as valorações são um fenômeno humano, pessoais e correlacionados. As valorações são ajustáveis, ou seja, capazes de reformulações, desenvolvimento e aprendizado:

“improved valuation must grow out of existing valuations, subjected to critical methods of investigation that bring them into systematic relations with one another” (DEWEY, 2005, p.60).

Os avanços da ciência e do pensamento científico ocorridos no século XIX influenciaram definitivamente o temperamento intelectual do século XX. As teorias do valor receberam um grande impacto, e exploraram diversas novidades trazidas pela Psicologia, Economia, Sociologia entre outras. Basta pensar como a psicologia moderna, a Antropologia, o *behaviorismo*, a Psicanálise ou a teoria da evolução se espalharam no ambiente intelectual. Por exemplo, Bertrand Russell, comenta em seu texto *“Science and Ethics”* que o estudo do inconsciente nos deu uma compreensão melhor sobre as causas mundanas dos nossos sentimentos conscientes. A diversidade de opiniões ou as manifestações conscientes de nossas emoções e desejos, poderiam ser melhor entendidas uma vez que fossem reveladas suas origens. Russell (1961) diz:

“In early youth, certain classes of acts meet with approval, and others with disapproval; and by the normal process of association, pleasure and discomfort gradually attach themselves to the acts, and not merely to the approval and disapproval respectively produced by them”.

Russell encontra nas novas ideias apresentadas pela ciência uma base para se pensar nos valores, e na origem das emoções humanas. Na citação acima, Russell demonstra ter sido influenciado por uma corrente científica largamente aceita na época, o *behaviorismo*

A ideia ainda hoje é muito difundida e aceita, se não pela comunidade científica, pelo menos pela mídia e pelos leigos em geral, principalmente entre as pessoas que negam qualquer tipo de possibilidade de conceitos inatos. O behaviorismo é a mais importante formulação da ideia de que somos todos produtos do meio, que genética não tem qualquer influência nas nossas

opiniões, julgamentos estéticos, ou posições éticas. Nos termos usados pelos behavioristas, há apenas estímulos e respostas. Essa posição tinha e tem como objetivo acabar com preconceitos de raça e gênero. Se as aptidões humanas não tem nada de biológico, a única explicação possível para as diferenças existentes entre os indivíduos seriam de cunho ambiental -- estímulos que geram determinadas respostas. O behaviorismo dominou a Psicologia e outras áreas das ciências sociais por várias décadas, e sua influência é sentida fortemente até hoje. Tomemos como exemplo John B. Watson (1930), o fundador do behaviorismo. Ele é famoso por uma frase que ainda se faz fortemente presente pensamento a respeito da psicologia humana:

“Give me a dozen healthy infants, well-formed, and my own specified world to bring them up in and I'll guarantee to take any one at random and train him to become any type of specialist I might select – doctor, lawyer, artist, merchant-chief and, yes, even beggar-man and thief, regardless of his talents, penchants, tendencies, abilities, vocations, and race of his ancestors. I am going beyond my facts and I admit it, but so have the advocates of the contrary and they have been doing it for many thousands of years”. (WATSON, 1930, p.82)

Apesar de Watson jamais ter realizado a experiência de adotar uma dúzia de bebês em condições saudáveis e treiná-los para se tornarem médicos, ladrões ou artistas, ainda hoje muitos pensam que qualquer indivíduo pode se tornar o que quiser, basta que sejam educados em determinadas escolas, tenham acesso a comida saudável, recebam cuidados médicos adequados, e sejam incentivados a certos tipos de conduta apropriados à carreira escolhida, e desincentivados a condutas impróprias para alcançar objetivos propostos. Se um indivíduo não se torna um médico ou um ladrão, os behavioristas diriam que a culpa está na inadequação dos estímulos e não em qualquer qualidade *intrínseca* do indivíduo. Todos poderíamos ser médicos ou ladrões, e se a ciência do comportamento fosse muito desenvolvida, por que não sonhar em sermos todos jogadores de futebol, como Pelé, compositores como Mozart, ou sopranos como Maria Callas? Poderíamos, inclusive, criar uma sociedade perfeita em que os vícios humanos fossem abolidos, e apenas as virtudes cultivadas. O problema é que o vício de um pode ser a virtude de outro. Mesmo que houvesse um acordo entre o que é vício e o que é virtude, não necessariamente teríamos uma sociedade desejável.

Aldous Huxley, por exemplo, em seu livro *Brave New World*, imagina um futuro no qual seria possível aniquilar qualquer tipo de instinto biológico por meio do condicionamento. O livro descreve incubadeiras de bebês, todos clones, que são alimentados de formas diferentes, e que passam as noites escutando frases feitas, aforismos, e diversos ensinamentos que os deixarão contentes com a sua posição no mundo. Crianças, portanto, não entendem o conceito de mãe nesse admirável mundo novo, e até acham que a palavra mãe seja uma obscenidade. No admirável mundo novo o conceito de amor é estranho, promiscuidade é a norma (relacionar-se sexualmente com a mesma pessoa várias vezes seguidas é mal-visto e desincentivado), o parto é algo bizarro, um evento que só acontece entre indígenas primitivos que estão à margem da sociedade.

Nessa visão, emoções como ciúme seriam totalmente culturais e poderiam ser eliminadas pelo condicionamento. A ideia parecia plausível na época em que o romance foi escrito. Certamente uma das coisas que vários antropólogos ocidentais tentaram demonstrar durante grande parte do século XX era que a diversidade cultural humana parecia infinitamente maleável. A leitura que vários autores importantes fizeram de povos distantes e pouco conhecidos apontava que outras culturas supostamente não teriam conceitos básicos que consideramos universais, como amor, casamento, propriedade, ciúmes, status, etc. Margaret Mead, talvez a mais famosa antropóloga americana, popularizou várias ideias a respeito de culturas não ocidentais, entre elas a existência de sociedades matriarcais em que as mulheres dominavam os homens, e sociedades pacíficas em que a violência era desconhecida. Essas ideias eram populares porque pareciam dar base natural para movimentos feministas e pacifistas, mas hoje vários dos achados de Mead são questionados por outros antropólogos. Parte da controvérsia é a seguinte: as ideias de Mead são compatíveis com um relativismo completo: a biologia não teria nenhum efeito no comportamento humano, que poderia variar arbitrariamente, gerando sociedades em que instituições como o casamento não existem, ou em que as mulheres dominam os homens, ou em que a violência ou o ciúme são desconhecidos. Se isso fosse verdade, realmente não haveria como prever o gosto/valor de qualquer sociedade. Não seria possível dizer que música e arte são atividades humanas que evoluíram biologicamente: essas atividades ter-se-iam desenvolvido culturalmente.

Alguns antropólogos ainda buscam por evidências de que a linguagem humana foi inventada e portanto seria um artefato cultural, e não uma atividade humana universal, parte da nossa bagagem genética. Se isso fosse verdade, realmente seria impossível achar qualquer tipo de

consenso em atividades humanas corriqueiras. Tudo seria produto do meio, e seria possível condicionar os seres humanos a se comportar como bem quisermos (erradicar-se-ia o ciúme, a violência, o amor romântico, e o que bem mais quiséssemos através do condicionamento, como acontece no romance de Huxley). Nossas atitudes em relação à arte e à música seriam condicionadas. Poder-se-ia condicionar seres humanos a terem aversão completa à música e a arte?

Outra visão distópica do futuro vem de George Orwell, em 1984. O livro é uma espécie de sátira à pretensão de países comunistas de moldar a natureza humana através da utilização de mecanismos de repressão e censura. Quem critica a tirania de países como a Coreia do Norte e a antiga União Soviética, mostra que a tentativa de mudar o comportamento das pessoas através de estímulos adequados talvez não dê muito certo precisamente porque todos os seres humanos tem necessidades e propensões que não podem ser modificadas arbitrariamente.

O subjetivismo de Hume tem por base a separação do mundo mental do mundo material, uma distinção clássica na filosofia (HUME, 2001). Os filósofos que aceitaram essa divisão entre o campo não pessoal (material) e o campo pessoal (mental ou psicológico) ao concluírem eliminarem os valores do mundo físico, defenderam que os valores só poderiam pertencer à esfera mental. O argumento de Steven Pinker (2003) em *The Blank Slate* é que a esfera mental é também parte do mundo físico, sujeito a leis físicas ditadas pela evolução através da seleção natural das espécies. Nessa visão, o cérebro é responsável por respostas subjetivas de acordos com certos parâmetros definidos pela evolução. Todos os seres humanos concordam que certas coisas são ruins – como comer carne podre, por exemplo – porque o cérebro sabe o estômago que temos. Só que a teoria de Darwin mostra que tem de haver variação entre indivíduos de uma mesma espécie, e nada impede que essas variações gerem gostos diferentes não só para comida, política e parceiros sexuais, mas também para arte. Mesmo que haja diferenças culturais e temporais relacionados à culinária, arte, ou beleza física (seja da natureza, ou de um determinado indivíduo), ainda assim haveria diferenças que não são somente culturais, mas biológicas. Isso é evidente em algumas espécies de peixes, em que as fêmeas preferem machos com caudas longas que os tornam mais conspícuos aos predadores (e requerem muita saúde e uma melhor alimentação). O mesmo explicaria a cauda do pavão – seleção sexual. Ou seja, alguns tipos de corpos seriam apreciados em qualquer época ou lugar por razão reprodutivas e de preservação da espécie: mulheres mais jovens, por exemplo, pois a juventude é sinal de um corpo mais fértil.

Segundo o racionalismo crítico de Karl Popper (1974), a ciência busca um tipo de conhecimento que é objetivo: “qualquer conhecimento que podemos ter, deve ser objetivo caso contrario ele não é conhecimento”. Se arte é uma forma de conhecimento, então deveria haver alguma teoria objetiva da arte. Assim Popper (1974) delineou o que ele chama de teoria objetivista da musica e da arte. Ele deriva suas ideias de Platão, menos para segui-lo do que para contestá-lo. Ele argumenta que se a teoria platônica da inspiração e do arrebatamento for dissociada da fonte divina, chega-se à moderna teoria da arte como auto expressão e como comunicação de emoções. Ele diz que essa teoria moderna é uma espécie de teologia sem Deus pois (...) *a essência ou a natureza oculta do artista assume o lugar dos deuses: o artista inspira-se a si mesmo.* (POPPER, 1986, p.73). Para Popper, a ideia de que o artista passa sentimentos e emoções para a sua arte é trivial, pois qualquer pessoa faz refletir no seu trabalho aquilo que é, pensa e sente, independentemente de estar ou não produzindo um trabalho artístico. Então a arte como auto expressão é um ideia vazia. Ao contrario de se exprimir, o artista deve usar suas emoções para avaliar a qualidade de sua própria obra.

Alguns autores vêem em Hume um toque *objetivista* quando ele diz que as coisas tem uma propensão a causar determinadas apreciações, que é a ideia retomada por Popper. Alguns tipos de paisagens seriam mais apreciadas por razões naturais, fenômeno esse que Pinker (2003) chama de Estética Ambiental (*Environmental Aesthetic*). O mesmo poderia ocorrer com a música e com as artes plásticas? Pinker pensa que pode haver alguns tipos de música (menos dissonantes) e arte (cores ou formas harmoniosas) que talvez agradem mais os seres humanos por razões biológicas e, portanto, naturais. Mas música e artes visuais, vão muito além de sons menos dissonantes, e formas e cores harmoniosas. Quando digo que vão muito além, não me refiro a transcendência ou alguma propriedade metafísica. Mesmo dentro de um contexto puramente materialista, objetivo e científico, deve ser levado em consideração que a arte possui características que não são apenas inerentes aos objetos artísticos, mas que se originam em instancias imateriais, como ideias, intenções, expectativas, interpretações e todos nossos sentidos, bem como nossa capacidade intelectual de compreender conceitos, de fazer conexões com o passado. Uma série de faculdades mentais que podem ter evoluído adaptativamente ou ser efeito colateral do processo evolutivo. Uma ciência do valor na arte conseguiria levantar todos essas variantes? O gosto pela música tem muitos elementos cognitivos e simbólicos que não poderiam ser reduzidos a “sons menos dissonantes”.

A visualidade é importante, e certamente o que chamamos de estética, a capacidade de nos

relacionar através dos sentidos com as coisas no mundo, é muito importante. Mas vários outros setores do nosso cérebro estão em uso quando avaliamos. Alguns podem depositar mais ênfase na execução primorosa de uma pintura. Outros nas cores de uma fotografia ou uma pintura. Mas “formas e cores harmoniosas” parecem distantes de uma definição de arte. Uma fotografia multicolorida e composta observando regras clássicas, pode parecer *insossa*. Talvez exatamente porque se possa conhecer as regras aplicadas e ao reconhece-las sentir que não há nenhum segredo *delicado* escondido, e que a fotografia é banal. Talvez a arte tenha sempre despertado outros pontos de apreciação. Mas o consenso do gosto, nos termos de Hume, focava maior atenção em relações, ou seja, regras que os artistas conseguiam utilizar e manipular de maneira surpreendente. Não haveria um monte de outras variantes? Quem contempla uma obra de arte muitas vezes considera as possibilidades técnicas de execução da obra, ou as possíveis dificuldades de concepção, ou a satisfação que o artista pode ter tido ao fazer a obra, ou as ideias não artísticas que influenciaram a obra. Artistas também vêem as obras de outros artistas. Mesmo não artistas possuem um repertório que é acionado no momento de avaliar.

Quando Pinker fala em Estética Ambiental, ele não está tentando mostrar uma teoria de arte, mas sim a propensão de algumas coisas na natureza a estimular nosso cérebro – que assim posto, remete claramente ao que Hume diz: “*qualities of objects, fitted by nature to produce particular feelings*”. (HUME, 2001. P. 235). Somente depois de Darwin a ideia de como a natureza poderia ter engendrado essas “qualidades” passou a ser explorada. Há de se destacar, ainda, que as variações entre os seres humanos são pequenas, portanto, mesmo os masoquistas não gostam de todo tipo de dor (quebrar o braço num acidente de carro não é bom, levar umas chicotadas de um amante sim). Para coisas que o nosso cérebro não tem uma preferência definida, a definição é social, cultural, e econômica, possivelmente relacionadas a status – que é biológico. Status varia muito, e seres humanos são muito sensíveis a status elevado. Atualmente, uma Ferrari na garagem e dinheiro no banco são sinais de status no mundo ocidental. Em sociedades diferentes e épocas diferentes, status pode ser o número de cabeças ressecadas de inimigos penduradas num colar, a quantidade de esposas ou filhos, músculos fortes, altura (isso ainda é status no mundo ocidental), beleza (por mais subjetiva que possa parecer), Angelina Jolie é bonita em qualquer época e lugar.



Figura 6: à esquerda African Baby Snatcher: Angelina Jolie. by 14 fourteen"; à direita foto de Angelina Jolie.

Como para a biologia contemporânea o homem é parte da natureza, o que ocorre é que a *natureza humana* é fruto de um processo natural de adaptação a um ambiente natural. Ou seja, “muitas das nossas faculdades mentais evoluíram para engrenar-se com entidades reais no mundo” (PINKER, 2003)²². Tanto em Hume quanto em Kant, observamos a proposta da existência de uma espécie de equipamento mental mínimo, necessário e comum a todos os seres humanos – para Kant um pré requisito básico para compreensão do mundo. Hume admite que algumas coisas no mundo são constituídas de uma tal maneira a provocar as emoções que no nosso universo mental serão reconhecidas como valores. Essa tradução emocional, digamos assim, formam uma conexão com o mundo real. Para Hume e Kant, o equipamento mental básico poderia explicar coisas variadas: a subjetividade, a propensão de objetos causarem uma reação emocional não aleatória, e também a possibilidade de um consenso mais universal e não meramente individual. Esse equipamento mental é o que a psicologia cognitiva estuda – no caso de Pinker (2003) utilizando uma abordagem evolucionista.

²² O texto original em inglês “Many of our faculties evolved to mesh with real entities in the world” (PINKER, 2003. P.192)

Psychology has taught us that aspects of our experience may be figments, artifacts of how information is processed in the brain. The difference in kind between our experience of red and our experience of green does not mirror any difference in kind in lightwaves in the world — the wavelengths of light, which give rise to our perception of hue, form a smooth continuum. Red and green, perceived as qualitatively different properties, are constructs of the chemistry and circuitry of our nervous system. They could be absent in an organism with different photopigments or wiring; indeed, people with the most common form of colorblindness are just such organisms. And the emotional coloring of an object is as much a figment as its physical coloring. The sweetness of fruit, the scariness of heights, and the vileness of carrion are fancies of a nervous system that evolved to react to those objects in adaptive ways. (PINKER, 2003. P.192)

Se os valores fossem percebidos por todos os seres humanos de maneira tão constante e regular quanto as cores, reconheceríamos e distinguiríamos a beleza da feiura, o bem do mal com a mesma facilidade que separamos o verde do vermelho. Supostamente haveria exceções nos julgamentos de valor, mas como no caso das cores, se uma pessoa que tivesse dificuldades em dizer se uma pintura é bela ou feia, trataríamos como a uma pessoa que não sabe dizer ao certo se a grama é verde. Julgaríamos as poucas pessoas incapazes de julgar corretamente os valores como anomalias, e daríamos um nome para essa condição (como no caso do Daltonismo). O consenso seria enorme entre os indivíduos, e poderíamos todos deixar de lado qualquer discussão a respeito dos valores.

Alguns subjetivistas defendem um total relativismo, e imaginam um mundo onde qualquer cenário seja possível. Mas outros subjetivistas percebem que algum consenso é possível e ocorre com bastante frequência entre as pessoas de uma comunidade. Pensando assim, eles tentam driblar o problema da total relatividade e aleatoriedade, que impossibilitaria o consenso, e seria um obstáculo intransponível para a produção de conhecimento objetivo que fosse passível de ser partilhado entre as pessoas.

Os objetivistas assim tentam explicar a variação do gosto e dos modos de avaliação subjetivas: mesmo que o valor exista objetivamente no mundo, ele apresenta muito mais variações do que outras qualidades que podemos observar, como por exemplo as cores. Maxwell (1999) apesar de essencialmente objetivista, também vê problemas no objetivismo

radical, mas tenta incorporar uma série de ajustes, separando o que ele passa a chamar de *objetivismo dogmático* do seu novo objetivismo, o *objetivismo conjectural* (Conjectural Objectivism). Ele não rejeita a possibilidade de se ter uma ciência do valor em arte, que fosse capaz de explicar a qualidade das manifestações artísticas. Nesse cenário encontram-se autores que aderem ao entendimento de que os valores são objetivos, embora se mostrem dispostos a admitir alguma subjetividade na valoração de obras de arte. Da mesma maneira encontram-se autores que defendem o caráter subjetivo dos valores, mas tentam escapar da total subjetividade e do relativismo, buscando alguma relação objetiva entre as obras e as motivações históricas ou contextuais de sua apreciação, como, por exemplo, os adeptos da teoria da recepção estética, de JAUSS (1982).

Em todos os autores aqui considerados, encontramos a noção de que os valores existem de alguma forma. Mesmo nas posições extremadas do subjetivismo de valores, onde o valor é visto como um sentimento na mente do observador, pressupõe-se ao menos um ser valorador, com uma mente equipada para dar significado para o conceito de valor, mesmo que esse conceito seja impossível de se demonstrar logicamente.

CAPÍTULO III: VALORES EM ARTE

3.1. Teorias e críticas de arte vista através dos valores.

No capítulo anterior, procurei mostrar um panorama filosófico e teórico sobre o conceito de valor, procurando apontar as duas vertentes teóricas que tendem, de um lado para a objetivação e de outro para a subjetivação dos valores. Basicamente, um lado entende que o valor é algo que simplesmente está nas coisas (sejam elas objetos, atitudes, experiências). O outro entende que os valores são relações flexíveis que se estabelecem entre o observador e o observado, o sujeito e o objeto.

Neste Capítulo III procurarei discutir alguns escritos de historiadores, curadores, artistas, colecionadores, críticos e teóricos, buscando inseri-los dentro do arcabouço teórico dos valores que apresentei anteriormente. Preocupe-me, também, em situar alguns discursos de arte – a crítica ou teoria da arte – dentro de um contexto, ou uma tradição histórica. Aqui chamo de tradição histórica a continuidade estabelecida entre certos eventos e as motivações humanas que desencadearam tais eventos. Ou seja, a *evolução das ideias* ao longo da história. Estou usando a palavra *ideias* neste trabalho para descrever o temperamento intelectual dominante – verificável nas teorias, invenções, avanços científicos, posturas políticas, filosóficas, e assim por diante. O termo evolução usado aqui não sugere um aprimoramento das ideias, mas sim a conexão entre textos, autores, tendências intelectuais e paradigmas que emergem ao longo do tempo, e que podem ser associados e relacionados (por derivação, parentesco ou até mesmo por oposição). Como o presente trabalho tem caráter bibliográfico, é importante investigar se os documentos analisados na pesquisa podem ser correlacionados – por exemplo, observando a leitura que um autor faz de outro, se há uma reafirmação ou oposição, e principalmente se existem ideias que favorecem e fortalecem o surgimento de outras. Essa inserção dentro de um contexto – uma tradição histórica – tem como objetivo investigar como foi possível tamanha pluralidade de ideias no campo das teorias da arte, e buscar indícios que possam esclarecer como se desenrolam essas mudanças de pensamento ao

longo dessa trajetória histórica (mais precisamente do final do século XIX ao longo de todo o século XX). Tentarei identificar se há o surgimento de ideias que complementam, suplantam ou simplesmente convivem com outras ideias anteriores, mesmo que conflitantes. Selecionei os escritos de diversos autores para analisá-los – procurando por conflitos de ideias, com a expectativa de identificar, de um lado, a existência de ideias que “perdem território” ou caem em desuso, do outro lado, ideias que se expandem e tornam-se dominantes. Evitarei fazer previsões sobre o possível surgimento de ideias futuras, apenas tentarei observar se há algum tipo de temperamento intelectual dominante, resgate ou abandono de ideias do passado. Enfim, tentarei observar se é possível rastrear, ao longo do período analisado, algum tipo de tendência quanto às ideias e posturas intelectuais.

Qualquer teoria de arte se preocupa em delimitar o território do fazer artístico, buscando maneiras de definir, categorizar e qualificar os objetos de arte e os artistas. Em termos gerais, uma teoria precisa definir o que é arte, ou seja, fazer a pergunta “*o que é arte, quem a produz e quais suas características e conseqüências para o ser humano e seu tempo*” e buscar respostas que satisfaçam minimamente a essa pergunta. A definição quase sempre pressupõe uma delimitação: nem tudo é arte, portanto algumas coisas precisam ser situadas fora do que se delimitou como sendo arte, com a possibilidade de haver objetos que ficam próximos dos limites. Dividir em categorias pode ser útil para tratar de um universo amplo e gerar maior compreensão, especialmente nos casos limites. Os textos críticos sobre arte podem não se ater a definições sobre *o que é arte* mas se ocupam de defender ou validar determinadas estratégias artísticas. Os textos críticos, escritos por diversos *atores* do mundo artístico (artistas, críticos, curadores, filósofos da arte, etc.), mesmo que não sejam eles próprios teorias definidoras do conceito de arte, partem de alguma teoria de arte. Os teóricos podem, assim como os críticos, favorecer algum tipo de arte que seja exemplar para sua formulação teórica, como é o caso de Clive Bell em relação aos impressionistas e Clement Greenberg em relação ao expressionismo abstrato.

Qualificar (ou valorar) é algo que acontece durante todo o processo de delimitação e categorização, mesmo que se tente uma abordagem neutra e distanciada. De maneira generalizada, os valores são as nossas mais profundas preocupações, ou seja, tudo aquilo que mais nos importa, as únicas coisas que *valem a pena*. São todos os adjetivos criados no nosso sistema humano de comunicação.

3.1.1. Posturas Objetivistas

Não apenas as obras de artes, mas todo tipo de produção humana – intelectual ou prática, coletiva ou individual – parece estar relacionada a valores ou até mesmo controlada e motivada por eles. No caso das obras de arte, o valor tem um papel central: o próprio conceito de arte costuma estar imerso no conceito de valor. A diferença entre uma postura objetivista e subjetivista, pode ser percebida numa análise do tratamento que o autor dá à sua teoria.

Por exemplo, encontraremos os autores que defendem determinados valores dando-lhes um peso universal, estável e imutável. Essa é o que estamos chamando de visão objetivista, que de maneira geral defende que os valores são intrínsecos aos objetos, que existem coisas boas *per se*, ou seja, que algo é bom porque é possuidor de atributos positivos, ou é capaz de trazer consequências positivas.

Uma das características dessas teorias objetivistas é a tendência de colocar o artista e muitas vezes o crítico como gênios, uma vez que, para se observar se o que está diante dos nossos olhos é *realmente belo* ou não, faz-se necessário possuir os dons visionários refinados e sofisticados dos artistas e dos críticos. Os próprios críticos seriam pessoas com dotes especiais de apreciação. Eles seriam capazes de identificar o *gênio artístico* com uma clareza especial, coisas que as pessoas comuns e não geniais não conseguem. Em alguns casos, as teorias objetivistas buscam seu respaldo na ideia de que a arte só poderia ser explicada e teorizada mediante a aceitação tácita de que possui valores racionais, padronizados ou eternos. Os valores seriam qualidades pertencentes aos objetos, independentemente de nossas opiniões.²³ Uma das implicações do objetivismo é a ideia de que, se os valores são objetivos, e se arte é em si um valor, e beleza é em si um valor, então quem não reconhece a arte, a beleza, tem algum tipo de falha cognitiva. Outra implicação do objetivismo é que as teorias de arte desenvolvidas a partir dessa concepção de valor, terão bases de análise bem delimitadas, ou seja, haverá apenas uma única possibilidade *correta* de responder se algo é belo, ou se algo é *verdadeiramente* um objeto de arte.

Esse tipo de visão é mais comumente verificado nas primeiras teorias da arte e se estendem até o modernismo. Em comum, além de defender o princípio da objetividade dos valores, concordam que arte é algo possuidor de *valor estético*, sendo *valor estético* o próprio espírito ou essência da arte. O *belo* era a base teórica para se definir o que é arte no classicismo. O

belo, no diálogo entre Sócrates e Hípias, é sinônimo de *bom* (PLATÃO,2000). Não há contestação sobre a verdade desse valor. Essas teorias que surgem a partir do classicismo ao modernismo apresentam propostas plásticas distintas, mas possuem um eixo comum no tocante ao tratamento do valor: concordam que as obras de arte têm valor intrínseco. Esse valor, segundo uma explicação formalista encontrada nos textos de Clement Greenberg (2002), estaria ligado às experiências estéticas que se percebem via contemplação. Nesse caso, são as propriedades formais das obras de arte que definem o que é arte e são independentes de quaisquer aspectos contextuais. Também são objetivistas os autores que propõem que a arte tem valor por ser capaz de provocar prazer, sendo que o prazer é bom *per se*, portanto tudo que proporciona prazer é *bom*. Encontraremos mais frequentemente nos autores modernistas e pré-modernistas a proposta de que arte é valiosa porque promove experiências estéticas que são em si positivas. Fazem parte ainda do grupo objetivista alguns autores que sustentam teorias cognitivas ou da percepção. Pode parecer a princípio não se preocupar muito com a questão da objetividade do valor na arte, mas na medida em que afirmam que as obras de arte proporcionam conhecimento, concluem que esse conhecimento *demonstra* o valor da arte enquanto arte. As teorias a que me refiro são espalhadas ao longo da tradição da história da arte. Qualquer teoria da arte em que o valor emana do próprio objeto artístico e que não depende das relações humanas, da cultura, ou demais fatores externos à arte, podemos considerá-las *teorias objetivistas*.

Uma preocupação das teorias objetivistas é contornar o argumento de que o gosto é subjetivo. Algumas das questões levantadas são as seguintes: se os valores forem subjetivos, ligados a interesses puramente pessoais, como explicar o fato de obras paradigmáticas na história da arte serem consideradas valorosas em seu tempo e em tempos futuros por um número muito grande de pessoas? Greenberg (2002) tenta responder a essa pergunta e chega à conclusão de que não apenas o valor na arte é objetivo, mas também o gosto.

Com efeito, a objetividade do gosto está incontestavelmente provada pela presença de um consenso e por intermédio dele no decorrer do tempo. Esse consenso evidencia a si mesmo nos juízos de valor estético que perduram sob o eterno renovado teste da experiência. Determinadas obras se destacam em seu tempo e na posteridade por sua excelência, e mantem sua primazia, isto é, continuam a impor-se aos que entre nós observam, ouvem ou lêem com a

²³ Ver Platão (2000), O que é o Belo! Hípias maior.

profundidade exigida em tempos posteriores. E para essa durabilidade – a durabilidade que cria um consenso – não há explicação a não ser o fato de que o gosto é, em ultima análise, objetivo. (GREENBERG, 2002, p.69)

Se não houver algo de objetivo nos valores atrelados às grandes obras de arte, como explicar esse consenso coletivo? Para Greenberg, a existência de consenso se sobrepõe à existência de opiniões subjetivas conflitantes. Ele acreditava que “*Critique of Judgment*” de Kant era o pilar fundador da estética moderna. A questão da subjetividade colocada por Hume era um problema a ser resolvido por Kant e diversos outros filósofos após ele.

A subjetividade também é vista como um problema para as teorias da arte como a proposta por Greenberg. O mesmo se pode dizer para as demais teorias que agrupei dentro da categoria de *teorias estéticas*, anteriores ao período modernista. Comumente elas defendem os valores absolutos da arte, como a *beleza*, a *forma pura*, a *expressividade verdadeira*, o *gênio* do artista (tendem a situar os artistas, suas obras e muitas vezes o crítico em um lugar privilegiado). Greenberg nessa passagem dribla o problema do gosto subjetivo, sugerindo que há algo de *objetivo* no gosto, o que explicaria a permanência de obras paradigmáticas no decorrer da história.

Mas o fato de Greenberg sustentar que gosto é objetivo, traz uma série de implicações. Uma delas está ligada à observação de *sensu comum* que percebe haver divergências claras no *gosto* de diferentes indivíduos: ao serem expostas a *verdadeiras* obras de arte, algumas pessoas podem ficar indiferentes, enquanto outras são tocadas (esteticamente, psicologicamente, etc.). Tomo a licença de usar o termo *sensu comum* me referindo ao texto já discutido de Hume²⁴, onde afirma que as diferenças de opinião são muito óbvias para passarem despercebido por qualquer pessoa comum.

Como explicar isso, admitindo que a *verdadeira* obra de arte tem *valores absolutos e universais*? Não seria de se supor que todos os indivíduos com capacidades cognitivas intactas seriam capazes de fruir as *verdadeiras* obras de arte? Greenberg resolve esse problema ao mesmo tempo em que explica a conformação do gosto, não por um único indivíduo, mas pelo conjunto:

Eu diria que ele [o gosto] funciona como uma atmosfera, que circula e se faz

²⁴ “The great variety of Taste, as well as of opinion, which prevails in the world, is too obvious not to have fallen under every one’s observation” (HUME, 2001)

sentir pelas vias sutis e impenetráveis próprias da atmosfera. Ao menos, é o que parece ocorrer, na falta de uma investigação mais pormenorizada. O que mais se sabe ao certo é que o melhor gosto, o gosto cultivado, não é algo ao alcance das pessoas comuns e despossuídas nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade. (GREENBERG,2002 p.71)

O recurso utilizado para superar o fenômeno da subjetividade do gosto, é apelar para a existência de categorias distintas de pessoas: algumas capazes de apreender a obra de arte na sua totalidade, e outras carentes dessa faculdade. O problema não pode estar na obra, uma vez que ela *tem valor*, mas pode estar no observador *incapaz* de apreender o valor que da obra emana. O gosto cultivado não é facilmente acessado, e é alheio às pessoas *comuns e despossuídas* (como nos termos de Greenberg), o que sugere que há uma minoria *fora do comum* que pode ter adquirido esses poderes de observação artística através de alguma dose confortável de ócio. O argumento soa bastante elitista, especialmente porque situa as pessoas *capazes e incapazes* na divisão entre despossuídos (pobres) e dotados de um mínimo confortável de ociosidade (ricos). Curiosamente essa distinção entre pessoas de primeira e segunda categoria aparecem em outras versões das *teorias estéticas* da arte, que de maneira geral são teorias objetivistas do valor.

Pierre Francastel diz que:

“(...)de maneira geral convém registrar que se a existência de homens com falta de audição é, geralmente, reconhecida, todos imaginam ver formas de modo espontâneo e correto. Não é isso, porém, o que se passa; aliás, é surpreendente o número de homens inteligentes que não vêem as formas, nem as cores – enquanto outros, pouco cultos, tem uma visão perfeita”.
(FRANCASTEL, 1960, t.II, p.279)

Francastel não está se referindo a cegos ou daltônicos. É curioso observar o uso da palavra *correto* nesse contexto: ele pressupõe que há um modo *incorreto* e outro *correto* de se ver uma obra de arte composta por formas e cores.

As obras também podem aparecer em hierarquias de melhor arte e pior arte, sendo que em alguns casos admite-se apenas que arte precisa ser dotada de valor como necessidade ontológica, portanto não se pode falar de arte de segunda, ou inferior. Nesses casos, arte e

valor se confundem, se misturam: não se distingue entre arte e valor. Greenberg (2002) admite a existência de obras de arte menores, mas afirma que onde não há julgamento estético, não há arte. O valor intrínseco da arte é capaz de pressionar o nosso juízo, e criar um consenso duradouro, mais universal e menos pessoal:

O melhor gosto que, conforme já identifiquei, forma o consenso do gosto. O melhor gosto se desenvolve sob a pressão da melhor arte e é o gosto que melhor se sujeita a essa pressão. E a melhor arte, por sua vez, emerge sob a pressão do melhor gosto. O melhor gosto e a melhor arte são indissolúveis. (GREENBERG, 2002, p.70)

A *pressão* que a melhor arte exerce sobre o gosto afeta as pessoas *suficientemente atentas*. A *melhor arte* é boa independentemente de opiniões contrárias. No contexto da objetividade de valores, as opiniões contrárias podem ser consideradas opiniões *falsas*. O que fala mais alto para Greenberg é a voz da experiência, a voz daqueles poucos observadores atentos e dedicados. Segundo ele parece haver uma enorme unanimidade quanto ao valor da arte, seja ela no ocidente ou no oriente, no presente ou no passado:

O consenso do gosto afirma e reafirma a si mesmo pelas sólidas reputações de Homero e Dan te, Balzac e Tolstoi, Shakespeare e Goethe, Leonardo e Ticiano, Rembrandt e Cézanne, Donatello e Maillol, Palestrina e Bach, Mozart e Beethoven e Schubert. Cada nova geração considera que as anteriores estavam corretas ao exaltar certos criadores – e o fazem com base em sua própria experiência, em seu próprio exercício do gosto. Nós do Ocidente também julgamos que os antigos egípcios estavam certos acerca da estrutura do Antigo Império, e os chineses sobre a arte T'ang, os indianos sobre os bronzes Chola, e os japoneses quanto à escultura Heian. No tocante a esses conjuntos de arte, o gosto praticado – gosto das pessoas suficientemente atentas, suficientemente concentradas, ou que se dedicam o máximo possível à arte – esse gosto fala como que em uníssono. E de que forma seria possível explicar a unanimidade senão pela objetividade máxima do gosto?
(GREENBERG, 2002, p. 69/70)

Nessa visão, os julgamentos de valor ficam lado a lado com afirmações do tipo “verdadeiro” ou “falso”. Mais uma vez, assim como vimos o uso dos termos *correto* e *incorreto* na frase de Francastel, existe uma abordagem diante da obra de arte parecida com a observada nos juízos

de fato emitidos pelas ciências naturais. Se os valores são objetivos, a *boa arte* será percebida e fruída pelas pessoas realmente *atentas e concentradas*. Elas estarão *corretas* ao exaltar certos criadores, ou seja, não estarão emitindo uma opinião meramente subjetiva ou inválida, mas sim atestando uma *verdade* universal.

Em última análise, o *consenso* é fundamental para legitimar a objetividade dos valores. Pois é a existência de consenso entre diferentes indivíduos acerca de determinados valores que prova que eles não são meramente individuais (subjetivos), mas coletivos (universais). Não é necessário haver unanimidade sobre os valores. Curiosamente, se houvesse unanimidade, o assunto da subjetividade poderia ser inteiramente abandonado e descartado como loucura. Como sugere a explicação de Greenberg, o consenso pode ser apenas entre *certas categorias* de pessoas acerca de *certas categorias* de arte. Isso basta para os defensores da objetividade de valores como evidência para demonstrar que arte tem valor *per se*, e que os dissidentes devem estar *errados*, e que seus erros de julgamento podem ser explicados por sua falta de atenção, comprometimento ou conhecimento. Haveria do lado *correto* o grupo das pessoas com *gosto praticado*, e sua voz falaria em uníssono.

Apesar de Greenberg se referir à boa arte e má arte, em seus textos podemos encontrar um eco constante do que seria a *verdadeira arte*. A má arte não é possuidora das qualidades que a boa arte: inspirada é imutável. “*The quality of art depends on inspired, felt relations or proportions as on nothing else*”. Para ele a qualidade reside na *forma* da obra de arte, e portanto, quando a década de 1960 apresenta uma série de novidades, Greenberg encontra dificuldade e resistência em lidar com essa nova onda, e se refere a ela de maneira pejorativa como “*novelty art*”. Apesar de ser uma produção que não se encaixa com facilidade nos seus modelos formais de avaliação, ele ainda defende que uma arte *superior*, independentemente de suas características físicas, deveria ser capaz de apresentar uma *forma correta*.

The superior work of art, whether it dances, radiates, explodes, or barely manages to be visible (or audible or decipherable), exhibits, in other words, rightness of "form". (GREENBERG, 1969)

Assim como Greenberg, a crítica Barbara Rose (1980) sustenta a ideia de uma arte *superior imutável*, que não precisa depender de uma inovação banal e calculada. Ela acredita que a arte deveria se desvencilhar da cultura popular e abandonar sua ênfase em inovação. Sua postura objetivista transparece em diversos momentos, mas especialmente quando ela comenta sobre

a *qualidade*, e como essa qualidade é entendida e teorizada pelos “artistas da novidade” e seus defensores:

Perhaps most pernicious, the drive towards novelty, which began to seem impossible to attain within the strictly delimitative conventions of easel and painting, was further encouraged by the two dominant critical concepts of the sixties and seventies: the first was the idea that quality was in some way inextricably linked to or even a by-product of innovation; the second was that since quality was not definable, art only needed to be interesting instead of good. (ROSE,1980)

A obsessão pela novidade é vista por Rose como sendo algo *pernicioso*. Os termos usados por ela são bastante reveladores, especialmente porque demonstram uma ênfase nos adjetivos de valoração, que se prestam para defender e atacar determinadas posturas artísticas. Nesse sentido, ela comenta que a estratégia de recorrer a novidade é *perniciosa*, e o texto, escrito para o catálogo de uma exposição de pintura na década de 1980, defende que a pintura pode se valer de um imaginário *visionário* capaz de expressar *verdades universais*. Os termos utilizados são uma chave importante para compreender a noção de valores que a autora adota, sendo um dos critérios que utilizei para encaixar Rose no grupo dos teóricos objetivistas: termos como verdades universais (*universal truths*), arte séria (*serious art*) e também arte transcendente (*transcendental high art*). Eles reforçam o conteúdo objetivista, no sentido que colocam a “arte séria” em uma dimensão de valor *universal e imutável*, uma arte que resiste à vulgaridade da cultura popular, e que não deve ter uma agenda política (apenas uma agenda com a própria arte), que deve ser autônoma e comprometida com valores próprios da arte. Nas palavras de Rose (1980), “*originality, individuality and synthesis are the marks of quality in art today, as they have always been*” Essas características seriam definidoras da arte contemporânea e de toda a arte jamais produzida.

Quanto aos conceitos aos quais Barbara Rose se refere como sendo dominantes das décadas 1960 e 1970, eles teriam sido responsáveis pelo desestímulo à “arte séria” e à sua apreciação. Em suas palavras “*These two crudely positivistic formulations of critical criteria did more to discourage serious art and its appreciation than any amount of indifference in the preceding decades*”. (ROSE, 1980)

O primeiro conceito, segundo ela, é a ideia de que a qualidade estaria ligada a uma estratégia

de criar inovações, uma forma *barata* de gerar novidades. As formulações seriam positivistas no sentido em que uma definição de qualidade deveria apresentar algum tipo de prova ou verificação. E se essa verificação devesse ter qualquer respaldo objetivo, ela só poderia vir na forma da documentação de um fato histórico – no caso, o registro de que algum artista fez alguma coisa antes de qualquer outro. Ou seja, a ideia de que um artista fez uma coisa em primeiro lugar, uma novidade. Isso contribuiria para a *erosão da autoridade crítica*, nas palavras de Rose.

O segundo conceito está diretamente ligado a uma tomada de posição acerca da *valores*: a negação de que a qualidade possa ser qualquer característica transcendente da obra de arte. Barbara Rose sustenta que as obras de arte possuem, sim, tal caráter *transcendente*, e que a pintura em particular é uma arte *visionária* e não uma arte *materialista*. Seu *locus* de inspiração seria o “inconsciente subjetivo do artista”²⁵ (nota).

Rejeitando a ideia de arte como comentário social, sua exposição “american painting: the eighties” se concentrou em pintores cujo trabalho, na sua visão, era *sensual*, *imagístico* e *metafórico*, sem utilizar qualquer recurso de *regressão ao realismo ilusionista*. Rose privilegia uma arte que é gerada pelo inconsciente subjetivo para revelar o conteúdo *metafísico* e *transcendente* da imaginação.

3.1.1. Posturas Objetivistas

Para teorias subjetivistas da arte contemporâneas, a objetivação e universalização dos valores, como feita por Greenberg, é inaceitável. As teorias mais recentes incorporaram uma gama de trabalhos muito variada dentro do seu repertório. Algumas tendências intelectuais da chamada pós-modernidade se apóiam em noções subjetivas, ou ainda relativistas. Thierry de Duve (1998) aponta duas teorias que surgiram logo após Marcel Duchamp introduzir seu *readymade*. A primeira ele chama de teoria *apropriativa*, a segunda de teoria *contextual*. No primeiro caso, o objeto de arte é o que o artista chama de arte, ou seja, a arte está na intenção

²⁵ The definition of quality as something that required verification to give criticism its authority contributed to the identification of quality with innovation. For if quality judgments had any claim to objectivity, they had to be based on the idea that an artist did something first – an historical act that could be verified through documentation. The further erosion of critical authority was accomplished in other quarters by the denial that quality was in any way a transcendent characteristic of the art work; for if a work validated its existence primarily by being “interesting” (i.e. novel), then qualitative distinctions were no longer necessary. Far more aligned than they might appear at first, these two materialistic critical positions conspired to make painting less than it had ever been, to narrow its horizons to the vanishing point. (Barbara Rose, *American Painting: The Eighties*. 1980)

do artista. André Breton teria sido o primeiro a observar que o procedimento de Duchamp constituía em promover um objeto comum ao patamar digníssimo da *arte* simplesmente pela escolha do artista (o *readymade* de Duchamp foi apresentado em 1917. Em seu *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, publicado em 1938, Andre Breton define *readymade* como sendo "*an ordinary object elevated to the dignity of a work of art by the mere choice of an artist.*". No segundo caso, arte seria algo definido pelo contexto histórico ou institucional, como exemplifica a fala de Daniel Buren (1973): "*the Museum/Gallery instantly promotes to 'Art' status whatever it exhibits with conviction, i.e., habit*".



Figura 7: Duchamp Readymade: Roda de Bicicleta.



Figura 8: Duchamp Readymade: bottle rack made of galvanized iron

As teorias subjetivistas vêem os valores como relações emocionais subjetivas, que podem ser completamente relativos e aleatórios, ou de maneira menos radical podem estar diretamente ligados a contextos históricos ou biológicos.

A concepção estética de Greenberg se apresenta para essa nova abordagem teórica como mais antiga, remontando à tradição da arte grega, que compreende que o valor da arte está no objeto, ou seja, que a obra é intrinsecamente ou essencialmente boa. Uma obra de arte é boa por si só, o bom é o belo e o artista é o veículo dessa beleza. O que o *verdadeiro* artista toca torna-se *bom*, esse 'bom' é algo que pertence ao objeto e, portanto, transcende toda noção de gosto. A arte é boa, é bela, e o gênio criativo do artista produz coisas belas. As teorias que apresentam valores objetivos, mensuráveis e imutáveis, não são compatíveis com alguma parte da produção artística contemporâneas, especialmente as obras exibidas a partir de 1960. De acordo com determinados valores formalistas, essas obras perdiam sentido de obra de arte (DANTO, 1969). A questão que se pode colocar é a seguinte: se as obras dos anos 1960 não se adequam à teoria formalista de Greenberg, com elas serão avaliadas? Ou serão obras ruins, ou simplesmente não poderão ser consideradas arte. Se a teoria for inflexível, imutável,

baseada em valores universais e permanentes, ela tende a perpetuar uma modalidade única de arte. Greenberg falava em evolução da pintura (DE DUVE 2010), uma evolução que partia da figuração mimética e culminava na abstração dos anos 1950, cujo representante mais emblemático de sua teoria formalista era Jackson Pollock. Uma pintura figurativa foto realista era considerada uma involução (ROSE, 1980). Com essa visão formal assegurada, as obras de Warhol poderiam ser descartadas como pseudo arte. Por outro lado, se as teorias fosse descartadas, as obras poderiam ser legitimadas por *outras* teorias. Talvez uma teoria que encontrasse alguma maneira de colocar sob a mesma chave de compreensão esses trabalhos muito variados. Por exemplo, o entendimento de que uma obra de arte é *aquilo que o artista define como arte*, uma ideia que efetivamente abriu margem para teorias bastante *subjetivistas*. Podemos colocá-las dentro do grande grupo de teorias relativistas e institucionais (DANTO, 1969). Esta concepção está alinhada com a ideia de subjetividade de valor: arte é uma manifestação humana e pode ser encontrada em determinados ambientes, varia de acordo com o contexto, produz uma grande variedade de objetos e atividades, que podem ser compreendidas apenas se descobrirmos quem produz e quem define arte como tal. A arte está portanto ligada a intenção do artista. Há também a questão do contexto histórico: o que é considerado bom num período pode ser considerado ruim em outro, e depois voltar a ser considerado bom. Isso implicaria na noção de que não existem conceitos absolutos, nem materiais ou procedimentos únicos. A arte pode ser definida muito mais pela pluralidade do que pela singularidade.

Os movimentos de vanguarda do Século XX não fogem a esse paradigma valorador, pois ao se definirem como oposição ao *establishment*, criam o binômio inclusão/exclusão: bom é o que está do *nosso lado*, isto é, o que se opõe ao *establishment*. A inclusão será daqueles que pensam, percebem e sentem como o grupo de oposição e a exclusão será daqueles que pensam, percebem e sentem como o *establishment*. Quando os critérios de inclusão na vanguarda tornam-se evidentes – quando o grupo assume identidade- eles passam a ser percebidos como fórmulas objetivas. Assim institucionalizam-se as vanguardas. Explicitados os critérios valoradores, as gerações seguintes podem se posicionar contra, a favor, ou simplesmente fazer os ajustes teóricos para abarcar ou excluir determinados paradigmas.

Os membros da Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Habermas e outros) cunharam o termo “cultura de massas” para denominar o tipo de cultura produzida pela indústria cultural, como o cinema, a indústria de gravações, a indústria da comunicação e a indústria conexas à

mídia eletrônica. Esses pensadores entenderam que a excelência de uma obra de arte estava sendo sobrepujada pelos indicadores de recepção, mais especificamente pelas vendas (critérios altamente objetivos). Segundo eles, o mérito de um livro de ficção, por exemplo, estava sendo estabelecido pelo número de exemplares vendidos, enquanto que a qualidade de um músico estava sendo medida pela quantidade de discos que ele conseguia vender. Assim, a preocupação era que o mérito artístico teria sido abandonado em prol do desempenho em vendas e a cultura do consumo teria passado a ditar as regras. O valor artístico se confundiu, então, com o valor comercial, similarmente a qualquer outro objeto consumível.

O livro "The Assault on Culture", de Home (1988), traz muitos elementos esclarecedores para a discussão que se empreende neste trabalho, pois é seminal para a compreensão de como os valores emergiram nas vanguardas artísticas e intelectuais européias, durante o Século XX, e como esses valores se disseminaram, via institucionalização dos diversos movimentos. O livro é uma breve história de fenômenos políticos-culturais que, segundo ele próprio, não eram bem conhecidos nos países de língua inglesa, ou seja, eram marginais ou periféricos. Ele argumenta que há uma tradição que vai do Futurismo (início do século XX) à década de 1970, sobre a qual quase nada havia sido escrito até então.

Ele propõe o emprego do termo Samizdat para circunscrever o discurso sobre essas manifestações culturais de caráter coletivo, as quais se opõem ao senso comum e ao que é convencional ou institucionalizado. Esse termo surgiu durante a dominação do regime comunista soviético, quando grupos de intelectuais e artistas adotaram, nos países dominados do bloco ocidental, uma prática de resistência à censura, copiando e distribuindo clandestinamente livros, e cópias de bens culturais que haviam sido proibidos ou censurados pelo regime. Ele caracteriza a tradição Samizdat como sendo dissidente, estabelecida por auto-organização e na qual as pessoas empreendem ações culturais que são por elas mesmas – e simultaneamente – documentadas. A grande maioria dos textos assim produzidos são publicações independentes de seus autores. Entretanto, para Home(1988) os movimentos Samizdat não se restringem a publicações independentes. No decorrer do livro ele discorre sobre as bases conceituais e práticas dos movimentos considerados, apontando suas incoerências, assim como os aspectos que os caracterizam como vanguardas. A grande importância do livro de Home (1988) está em sistematizar analítica e criticamente movimentos intelectuais e artísticos importantes, embora efêmeros, com posturas e valores marcadamente de esquerda e cujos objetivos comuns eram contestar qualquer tipo de

institucionalização e questionar o sistema de valores morais, políticos e estéticos dominantes. Essa discussão será retomada mais adiante neste trabalho, quando se abordará a questão do gosto e do juízo de valores. (a visão histórica e institucional).

O primeiro fenômeno analisado nesse livro é o grupo COBRA criado em 1948 e que reunia agrupamentos de intelectuais e artistas de Copenhague (grupo Host), Bruxelas (grupo Surrealista Revolucionário) e Amsterdam (grupo)Reflex.



Figura 9: Pintura de Christian Dotremont, do Grupo Host

Em seguida ele aborda o Movimento Letrista, fundado em Paris em 1946 e liderado pelo poeta Isidore Izou. Esse Movimento reunia inicialmente poetas, mas logo abrigou artistas plásticos e artistas ligados ao cinema. Alguns autores reputam ser esse o primeiro movimento literário de vanguarda na França do pós-guerra. Uma dissidência desse movimento criou o

Letrista Internacional, no início dos anos 50, tendo como afiliado Guy Debord, que mais tarde veio a ser um dos esteios do Situacionismo.



Figura 10: Asger Jorn- The Babar and The Beber

Na sequência Home (1988) relata três movimentos: o Colégio de Patofísica, a arte Nuclear e o IMIB (*The International Movement for an Imaginism Bauhaus*). Dos três, o que maior repercussão teve foi o IMIB, pois o seu líder Asger Jorn conseguiu reunir ex-membros do

COBRA e de outras vanguardas européias num laboratório experimental, por uma arte comprometida com a humanidade e a cultura popular. As atividades do IMIB culminaram com o *First World Congress Of Liberated Artists*, em 1956, que é o próximo movimento a ser descrito por Home (1988). Ele aponta que a maior importância desse congresso foi unificar os movimentos IMIB e Letrista Internacional em direção à criação do grupo Situacionista Internacional, que ele analisa em seguida. A amizade entre Debord e Henry Lefebvre, de quem Debord foi aluno, teve grande influência nas bases teóricas desse grupo, que também se apoiava nas ideias de Lukacs, Adorno e outros membros da Escola de Frankfurt, considerada pelos Situacionistas como verdadeiramente de esquerda (em oposição aos filósofos da esquerda francesa, por eles considerados revisionistas). Continuando sua análise, Home (1988) tece diversas críticas aos situacionistas e seus desdobramentos, apontando para o fato de que a arte produzida no seio da burguesia não pode ser outra coisa senão arte burguesa, pois estará inevitavelmente impregnada dos valores burgueses. Assim, a concepção situacionista de arte seria uma falácia sem uma fundamentação teórica que se respaldasse na luta de classes, como o movimento preconizava.

É de se supor que muitos artistas de hoje pintam, ou poderiam pintar com bastante excelência técnica, nos termos da renascença. Poderiam inclusive repetir os mesmos temas, se desejassem. Mas aparentemente nem os artistas nem o público desejam tanto rever os temas e as técnicas do passado. A não ser que essa técnica e esses temas sejam reformulados e ajustados, assim como todo conhecimento cultural que já foi ajustado. Leis medievais são pouco úteis hoje.

Nesse sentido, Anne Cauquelin pergunta (CAUQUELIN, 2005)

“Podemos nos perguntar se a arte não contemporânea – a do século XIX e do princípio do século XX – tinha qualidades tão fantásticas do ponto de vista da inovação, do status econômico e do reconhecimento do público, a ponto de parecer oportuno, até mesmo necessário, colocá-la sobre um pedestal e chorar seu desaparecimento. É provável que estejamos saturados de certas ideias recebidas que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes períodos da história. A ideia, por exemplo, de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação: a velha noção de progresso, que, embora em geral contestada no domínio da

arte, prossegue perseverantemente seu caminho (como prova: as vanguardas, a noção de progressão), a ideia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores de recusa, da revolta, o exilado da sociedade), a ideia de um valor em si da obra, valendo para todos (a autonomia da arte, desinteressada, suspensa nas nuvens do idealismo), a ideia de comunicabilidade universal das obras baseada na intuição sensível (a questão do gosto, a qual todos têm acesso), a ideia do 'sentido', (o artista dá sentido, abre um mundo, expõe a vista a verdadeira natureza das coisas, 'a natureza se serve do gênio para dar suas regras à arte', dizia Kant)."
(CAUQUELIN, 2005. Pg.5)

As teorias muitas vezes procuram aspectos objetivos para avaliar a arte e seus objetos. Mesmo as teorias que afirmam serem os valores subjetivos, tentam explicar porque determinados procedimentos e posturas do presente e do passado podem ser validadas ou não. Não é exclusividade dos discursos da arte tentar superar a subjetividade. Parece desejável romper com a subjetividade total para não se cair num relativismo circular. Parece comum a tendência de se tentar escapar desse relativismo. Assim sendo, algum tipo de critério é buscado para legitimação de uma teoria. Dizer apenas que a arte é o que os artistas produzem não pode ser considerado uma teoria, apenas uma tautologia.

O consenso é buscado tanto por quem defende a objetivação de valores, quanto por quem defende a subjetivação. No primeiro caso, o consenso explica a origem do valor. No segundo, o consenso explica a possibilidade do desejo subjetivo se transformar em um desejo ampliado. Quando um desejo é muito forte e partilhado entre vários indivíduos, ele começa a gerar uma espécie de ética, ou desenhar fundamentos ou critérios para uma nova teoria. As teorias que descartam os valores completamente podem parecer tautologia ou apenas um inventário sociológico da produção artística de um período. Linhas brandas da subjetivação podem buscar uma tentativa de tornar mais universais os desejos que pareçam meramente pessoais.

CAPÍTULO IV: APROPRIAÇÃO

Na medida em que os artistas começam a apresentar obras que *extravazam* os limites de uma determinada teoria de arte, fica no ar um convite para responder a seguinte pergunta: podem essas novas *obras* serem acolhidas como *arte*?

O convite para a pergunta só tem pertinência para os *personagens* ou *agentes* envolvidos. Os personagens a que me refiro são todos aqueles mais diretamente envolvidos no universo da arte: em primeiro lugar os artistas, em seguida os críticos, teóricos, colecionadores, patrocinadores, divulgadores e o público.

Não pretendo criar hierarquias, mas é possível imaginar que os artistas sejam os *personagens* mais atuantes nessa equação, uma vez que as obras de arte não são produtos naturais que brotam do solo, e dependem de um ser humano para sua confecção. O público é fundamental, e eu poderia ter me referido a ele como sendo os *amantes da arte*, mas evidentemente podem fazer parte do público os próprios artistas, e também os colecionadores ou críticos, uma vez que alguns papéis podem ser intercambiados. Nesse sentido, o crítico é a parte do público que vem a assumir funções de análise, avaliação ou mesmo divulgação – não apenas as funções contemplativas. Poderíamos fazer analogias com os demais personagens, mas o que me interessa por enquanto é situar esses *agentes* dentro do mundo da arte, o termo (*artworld*) cunhado por Arthur Danto (1964).

Esses agentes são essenciais para a formulação da teoria institucional da arte, uma vez que essa teoria tem um caráter sociológico, levando em conta a comunidade artística como sendo produtora de sentido e significado, retirando o conceito de arte do ambiente abstrato da filosofia estética e inserindo-o no mundo vivenciado pelo grupo. As teorias estéticas, por outro lado, não observam todos esses agentes, e se concentram no próprio objeto artístico: para encontrar a definição de arte o que conta são as propriedades intrínsecas ao objeto de arte, e os agentes são externos e irrelevantes.

Mais recentemente, a partir da década de 1960, ficou muito claro para todos que os artistas estavam criando obras *fora* dos limites das teorias precedentes, mais especificamente das teorias formalistas modernistas. Mas o fenômeno é muito mais antigo, e faz parte de toda a história da arte. Não foi Duchamp o primeiro a sacudir os limites. Considerando qualquer momento da história da arte, veremos que sem há algum tipo de ruptura, por menor que seja. A ruptura nada mais é do que uma obra que possui peculiaridades. Essas peculiaridades poderiam ser puramente formais e se enquadrariam dentro das diferenças estilísticas que observamos. Se o estilo variasse muito, os historiadores catalogariam as variações em compartimentos, colocando um nome para cada grupo de obra, normalmente por similitude. Cada historiador ou teórico buscaria sua metodologia de separar, descrever e nomear os diferentes grupos. Ainda que as categorias de pintura e escultura fossem as únicas a serem contempladas pelos historiadores, ainda assim a diferença entre os estilos de um período e outro seriam capazes de provocar a pergunta: podem essas novas *obras* serem acolhidas como *arte*? A pintura abstrata implorava pela pergunta. As colagens, esculturas e mesmo as pinturas de Picasso provocavam no público a pergunta “é arte?”. Com os impressionistas não teria sido muito diferente: suas obras eram vistas com estranhamento e a pergunta “é isso arte?”, ou ainda, “é isso *boa* arte?” eram pertinentes para os *personagens* do século XIX. Até mesmo a música de Bach foi considerada por alguns críticos do seu tempo como sendo insossa e desprovida de valor artístico²⁶.

O desafio crítico parece maior quando os artistas começam a se manifestar de maneiras diferentes das bases bem sedimentadas de teorias vigentes. Danto (1969) aponta a década de 1960 como o marco de um desses rompimentos de paradigma, quando a arte apresentada parece muito *radical*, e completamente divorciada dos pressupostos caros aos modernistas. As obras passam a ter cada vez menos atributos que possam ser identificados dentro de uma mesma natureza essencial, e por isso torna-se mais difícil para uma única teoria da arte explicar exatamente quais as condições necessárias e suficientes para sua definição. A maneira simples e fácil é descartar toda a produção contemporânea, simplesmente classificando-as como não arte. Quando o rompimento com o paradigma anterior é de tal natureza que os críticos consigam superar suas objeções iniciais, são criados ajustes, ou um

²⁶ “Many contemporaries of J.S. Bach regarded his music as dry, intellectual exercises in various musical forms, devoid of real musical worth;” (Maxwell, Nicholas. Are there Objective Values? Published in The Dalhousie Review, vol. 79.3, Autumn 1999, pp. 301-317)

novo paradigma substitui o anterior. O objetivismo oferece pouco espaço para isso, e o subjetivismo abre todo o espaço.

Os paradigmas da autoria e da originalidade se mantiveram bastante preservados até os meados dos anos 1960. A partir de então, vários artistas e curadores começam a exibir obras que pareciam estar radicalmente desturindo o valor da autoria e discutindo a originalidade e a noção de *aura* (BENJAMIN,1930). Os artistas responsáveis por essa ruptura com o paradigma da autoria foram chamados de apropriaacionistas, e um marco importante foi a exposição *Pictures* de 1977, com trabalhos de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo and Philip Smith. As obras exibidas continham algum tipo de apropriação – o uso não autorizado (ou reutilização) de imagens.



Figura 11: Vista da exposição, *Pictures*, na Artists Space, 1977.

Não é tão simples precisar um momento histórico para o início da apropriação, e quando se toca neste tema, pode-se imediatamente listar diversos exemplos de obras apropriaacionistas ao longo da história da arte. Dependendo do ponto de vista adotado, artistas como Leonardo da Vinci ou Raphael aparecem entre os primeiros artistas apropriaacionistas, no sentido de que algumas obras do renascimento faziam releituras de obras anteriores (um exemplo seria a pintura *Deposition* de Raphael, datada de 1507 que faz uma releitura de *Lamentation* de Pietro Perugino, de 1495). Apesar de serem uma situação um pouco distinta, os Readymade também estariam inseridos no escopo teórico definido por apropriações, como é o caso do urinol de Marcel Duchamp (1917), por se tratar de um objeto que não foi produzido

diretamente pelo artista, mas uma peça sanitária produzida pela indústria, desvinculada não apenas do paradigma de que arte deve ser um produto *original*, mas reflexo do *gênio* do artista, e mais intimamente ligado ao corpo e mente do artista, como exprime o senso comum: uma obra feita pela mão do artista. O Readymade de Duchamp não foi feito diretamente pelo artista, e mesmo se tivesse sido produzido a mão, ele ainda carece de uma forma originalmente criada ou re-interpretada pelo artista.

No caso de Raphael, poderíamos dizer que a apropriação toma outros contornos, no sentido em que sua pintura a partir da tela de Perugino pode ser entendida como uma releitura interpretativa, que transforma, ou até mesmo aperfeiçoa o *original*, incluindo uma nova visão bastante *pessoal* de Raphael, que em última instância é uma versão diferente, produzida por outro *corpo* e *gênio* artístico.

No caso do trabalho de Sherrie Levine, apropriação tem outra dimensão, pois suas obras são reproduções diretas do original: Levine fotografa fotografias de fotógrafos bastante conhecidos, como Edward Weston e Walker Evans (ilustração).

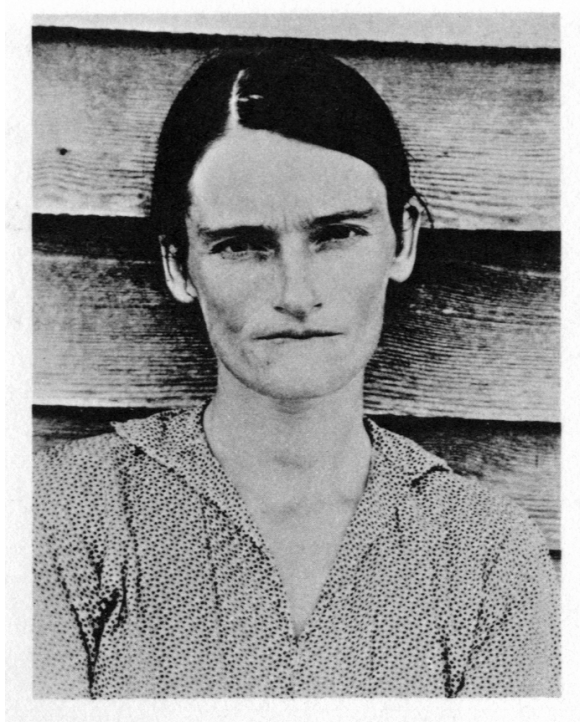


Figura 12: *After Walker Evans*. Sherrie Levine, 1977.

Os discursos que buscam legitimar o trabalho de artistas apropriaacionistas como Sherrie Levine enfocam diretamente paradigmas anteriores, argumentando que houve uma ruptura

com conceitos do passado, tais como autoria e originalidade. Autores como Benjamin Buchloh e Douglas Krimp avaliam a produção do final da década de 1970 positivamente e observam nessa postura a possibilidade de uma trajetória marcada por mudanças de paradigmas já sinalizados por Roland Barthes e Walter Benjamin – frequentemente citados por textos tais como *A morte do autor* (BARTHES, 1968), *Mitologias* (BARTHES, 1957), *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1930) entre outros.

O complexo pensamento de Walter Benjamin, que segundo alguns de seus comentadores (GAGNEBIN, 1994; LAGES, 1999; SELIGMANN-SILVA, 1999 e CUADRA, 2011) visita diversos campos - incluindo a teologia - visita, também, o território da estética. Discutindo a leitura como interpretação ou "modos de visar", seja de textos ou imagens, Benjamin transita entre alegorias, metáforas e metonímias, para se auto denominar um filósofo inovador de conceitos na teoria da arte, cuidando, em contrapartida, para que tais conceitos não ficassem vulneráveis à apropriação facista. Essa postura pode ser observada logo no preâmbulo de seu mais conhecido livro sobre arte (BENJAMIM, 1969):

"O que distingue as concepções que empregamos aqui - e que são novidades na teoria da arte - das noções em voga, é que elas não podem servir a qualquer projeto facista. São, em contrapartida, utilizáveis no sentido de formular as exigências revolucionárias dentro da política da arte."

Como bem assinala Cuadra (2011), o esforço de Benjamin configura um dos primeiros estudos sérios em torno da significação da arte e de suas potencialidades como fator de emancipação. E de atuação política!

O conceito benjaminiano de "imagens dialéticas", por exemplo, supera a noção do puramente visual, abrindo-se a possibilidades de leituras e, conseqüentemente, a visadas ainda inexploradas, a percepções sempre novas, a uma continuidade fluente da experiência estética, num jogo quase ficcional entre o percebido e o recebido.

Mas foi no seu "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*", versão de 1936, que Benjamin renunciou a pós-modernidade, delineando uma estética que desde então prevalece sobre qualquer outra hermenêutica filmica - e por que não dizer imagética - que a ele se seguiu, apesar das inconsistências epistemológicas que serão tratadas adiante.

Já no início de seu texto Benjamin admite que o trabalho artístico sempre foi reprodutível. Diz isso em referência às artesanias, aos objetos que eram imitados e copiados manualmente desde os tempos imemoriais. Mas esses objetos utilitários seriam arte, no sentido que vigorava à época dos seus escritos? Essa é a primeira objeção que pode ser colocada à assertiva benjaminiana. Ele prossegue o raciocínio, para concluir que as técnicas de reprodução mecânica inventadas e praticadas na modernidade alteraram o cenário conhecido até então. A virada foi o advento da fotografia, como ele assinala:

"Com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pode se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras." (BENJAMIM, 1969, p. 12)

Dispensa maiores argumentações o fato de que a divulgação da arte, a partir das técnicas modernas de reprodução, alcançou níveis anteriormente nunca imaginados, popularizando-a. Os objetos de arte considerados como tal passaram a ser conhecidos por milhões de pessoas através de suas reproduções mecânicas. Entretanto, é preciso que se tenha atenção às peculiaridades das mídias filmicas e fotográficas: por exemplo, uma fotografia pode ser - ou não - uma obra de arte e isso certamente não dependerá somente da câmara ou da qualidade do papel. A confusão entre "obra de arte" e "artefato" é recorrente no texto de Benjamin, o que nos autoriza o entendimento de que, para ele, a obra de arte não é mais do que um objeto, cuja presença física se faz necessária e crucial para a sua autenticação: "O *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade." (BENJAMIM, 1969, p. 12).

O ponto sobre o qual a inconsistência da argumentação de Benjamin é mais conspícua é justamente na discussão da autenticidade, quando ele anota que esse atributo pode ser tecnológica ou historicamente estabelecido e que, para tanto, a presença da obra é imprescindível. Essa noção pode até se aplicar às artes plásticas, mas não se aplica à literatura (romance, poesia), à música ou ao teatro.

Segundo ele, as técnicas de reprodução embora deixem intacta a integridade da obra, desvalorizam o seu *hic et nunc* (o seu aqui e agora, o seu atributo presencial), abalando a própria autoridade do objeto artístico.

Ao discutir as cópias mecânicas - fotográficas e fonográficas - Benjamin desenvolve o raciocínio de que, com a reprodução mecânica, a "aura" da obra de arte se desfaz e ela entra no âmbito de fruição das massas. Ele assinala que *"the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition."*

O que seria a aura de uma obra? Esse conceito foi estabelecido por ele para resolver as questões teóricas que surgem com a reprodução massiva. Benjamin define "aura" como "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja" (BENJAMIM, 1969, p.17). A noção de aura seria, portanto, mais amplamente aplicada a objetos históricos, mas para melhor elucidá-la, Benjamin recorre aos objetos naturais:

" Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou de um galho, cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galhos" (p. 15).

Essa experiência única, no entender de Benjamin, tende a se perder devido a contingências sociais. O mesmo ocorre com a natureza única da obra de arte, quando ela é reproduzida mecanicamente e espalhada pelo mundo, deixando de ser uma experiência única. Essa unicidade, por exemplo, estaria presente na relação entre a estátua de Venus e o povo grego, que fazia dela um objeto de culto, e a mesma estátua e os padres católicos medievais, "que a encaravam como um ídolo maléfico." (p. 16). Gregos e medievais sentiam, portanto, essa aura, que tornava a estátua única. Daí Benjamin conclui que a autenticidade da estátua de Venus está no seu valor de culto, o qual fazia com que ela tivesse uma aura. A secularização das obras de arte transportaram essas auras para o campo do fetiche. Um colecionador, por exemplo, se parece sempre com um adorador de fetiches.

Benjamin advoga que as técnicas de reprodução emanciparam a obra de arte "com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico" (p. 17) o que impossibilita, agora, a aplicação do critério de autenticidade que advem da aura, o que subverte a função da arte. Ele diz que "Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de praxis: a política" (p.17).

O conceito benjaminiano de aura pode ser identificado com o conteúdo metafísico do valor na arte. Aura é aquela propriedade mágica que diviniza ou demoniza a obra e que lhe confere

autenticidade. Tal propriedade somente as obras "originais" possuem. Nenhuma cópia, portanto, possuirá aura. É como se a aura fosse uma espécie de alma (metafísica) da arte; é aquilo que mesmo uma cópia - feita átomo por átomo a partir do original - não teria nunca. Aura é, portanto, uma espécie de magia performada pelo gênio criador do artista. Em suma, a aura seria para Benjamin o que a musa seria para Platão.

Essa postulação de Benjamin pode ser contestada à luz de uma discussão conceitual importante: a arte é um processo mimético, como queria Platão, ou é uma forma de conhecimento, como entende Gombrich?

Se a arte for um processo mimético, na linha platônica, a interpretação de Benjamin faz sentido: a "aura" é algo tão sobrenatural como as musas. Mas se aceitarmos que a arte é uma forma de conhecimento, como quer Gombrich, a originalidade está na ideia, no pensamento, na antecipação do objeto artístico que se forma no pensamento. A ideia é sempre única e ideias não possuem aura. Na reprodutibilidade de uma foto, por exemplo, o que é reproduzido ao se fazerem 200 cópias é a sua materialidade. A ideia será a de uma única foto, portanto, irreprodutível.

Algumas mudanças de paradigmas podem acontecer dentro do domínio de qualquer teoria. Digamos que o paradigma seja *formal*, por exemplo, nos limites de uma teoria *estética*. Isso pode acontecer quando as características formais das obras apresentam variações muito grandes, o que suscita a velha pergunta “esta obra pode ser acolhida como arte”. O cubismo, o expressionismo abstrato e até mesmo o impressionismo foram *colocados em cheque*. Isso poderia ser colocado de outra maneira: algumas pinturas criaram um contraponto com teorias de arte. A teoria da imitação é incompatível com o expressionismo abstrato. Uma obra abstrata cria um paradigma que exige a formulação de uma nova teoria capaz de legitimá-la. Invertendo o pólo, diríamos que a teoria da imitação exige um outro tipo de obra – do ponto de vista da teoria, uma pintura abstrata, por não ser mimética, simplesmente deve ser descartada como não arte.

A questão que autores como Danto (1969) observam nas obras produzidas no decorrer da década de 1960 é que elas criaram novos paradigmas para as teorias modernistas. Eu ressaltaria que os artistas começaram a apresentar não um único paradigma, mas múltiplos. O paradigma central na teoria institucional de Danto são as *Brillo Box*, de Warhol. A *Land Art*, a performance, a arte conceitual, a vídeo instalação e a apropriação não seriam outros dos tantos

paradigmas pós-modernos? Cada uma dessas categorias de produção, não viria repleta de afrontas contra a teoria modernista? Torres e Kamhi (2000) produziram uma curiosa lista de novas formas de arte, que foi atualizada em fevereiro de 2011 em seu website. A lista é longa e abrange desde *body art*, passando por *sound art*, indo até *video art*. Alguns dos “gêneros” de arte listados são bastante conhecidos e já fazem parte do vocabulário de arte, como Pop arte e Apropriação²⁷. A teoria estética defendida por Torres e Kamhi é bastante objetivista²⁸, e inflexível, o que exclui como possibilidade artística uma lista grande de artistas e obras. Pode-se dizer que a teoria objetivista por eles proposta é incompatível com a quase totalidade da arte produzida no século XX.

A questão da individualidade, da autoria e do ego do artista são frontalmente atacadas pelo grupo Fluxus. Em uma carta de George Maciunas para Thomas Schmit, podemos ver alguns de seus objetivos (BUCHLOH, 1982)

The Goal of Fluxus are social (not asthetic). Ideologically, they relate to those of LEF group in 1929 in the Soviet Union, and they aim at the gradual elimination of the fine arts. Therefore, Fluxus is strictly against the art object as dysfunctional commodity, whose only purpose is to be sold and support the artist. At Best, it can have a temporary pedagogical function and clarify how superfluous art is and how superfluous ultimately it is itself... secondly, Fluxus is against art as a medium and vehicle for the artist's ego; the applied arts must express objective problems which have to be solved, not the artists individuality or ego. Therefore Fluxus has a tendency towards the spirit of the collective, towards anonymity and anti-individualism.

O grupo fluxus ataca vários paradigmas queridos das teorias estéticas, mas também se levanta contra a arte enquanto mercadoria, forma de poder e veículo de autopromoção e geração de status para o artista individual. Seus objetivos mostram o desejo de romper com a autoria (que representa a individualidade e o ego do artista) em favor do anonimato e da coletividade.

²⁷ Torres e Kamhi adicionam o seguinte comentário: “As a rule, if the term "art" is preceded by qualifiers such as "conceptual," "incendiary," or "Pop," one can be reasonably certain that the work in question is *not* art by the standards outlined in this book”. www.aristos.org/whatart/append-A.htm

²⁸ O Site criado por Torres e Kamhi chama-se Aristos, e na página www.aristos.org/aristos2.htm, encontramos a seguinte apresentação: “*Aristos* is an online review of the arts and the philosophy of art. Like its print predecessor it is a unique critical voice, advocating objective standards in arts scholarship and criticism, and arguing that the concept of art (in the sense of the traditional fine arts of painting, sculpture, literature, music, and dance) can, and ought to be, objectively defined”.



Figura 13: George Maciunas - Flux year box

A apropriação parece dar o último golpe e romper definitivamente com o paradigma resguardado da autoria e originalidade. Nem todos os artistas que usaram estratégias de apropriação estavam conscientemente questionando a importância do autor e da originalidade. Afinal o termo apropriação foi usado em diversas situações, para descrever o trabalho de Raphael em *Deposition*, as gravuras Warhol, as colagens de Picasso, a casa de Frank Ghery, o Readymade de Duchamp, as fotografias de Rauschenberg, entre outras (CRIMP, 1983). Os trabalhos de Sherrie Levine, por outro lado, reproduzem obras que fazem parte do contexto da história da arte: Van Gogh, Marcel Duchamp, Fernand Léger, além de fotógrafos como Edward Weston e Walker Evans. A desconstrução da autenticidade fica evidente quando no trabalho de Levine – em seu website²⁹ encontram-se descrições detalhadas de como baixar os arquivos de imagem e texto para que se possa reproduzir as fotografias e obter um certificado de autenticidade, que deve ser assinado pelo usuário que baixar os arquivos.

²⁹ As instruções detalhadas de impressão, montagem e processo de autenticação podem ser encontrados na página de Sherrie Levine, www.aftersherrielevine.com/index.html



Figura 14: Sherrie Levine - Fountain (After Marcel Duchamp)

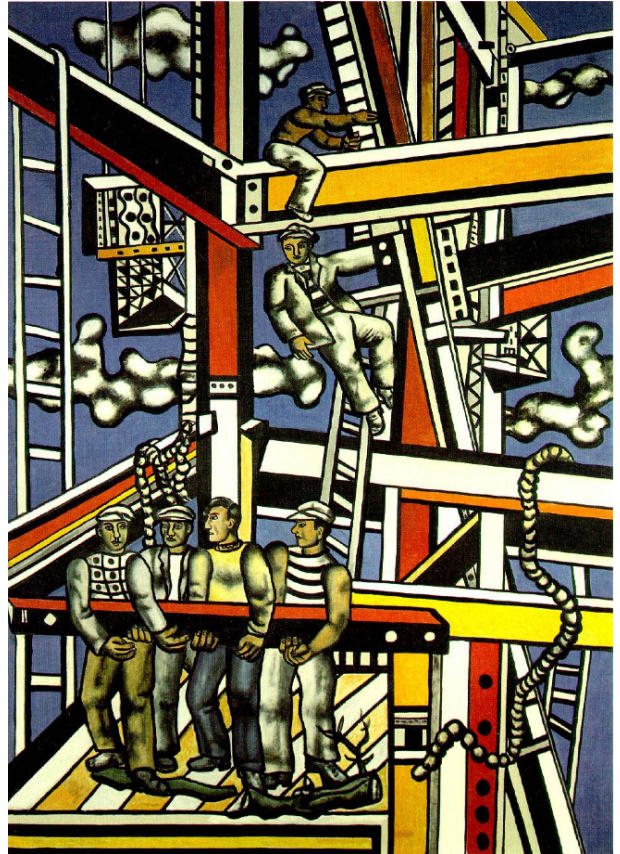


Figura 15: Fernand Leger - Os construtores



Figura 16: Robert Rauschenberg - sem título

CAPÍTULO V: FOTOGRAFIA

4.1. Validação da fotografia como arte contemporânea.

O objetivo deste capítulo é discutir como as teorias da arte começam gradualmente a assimilar novos paradigmas e valores que permitem o reconhecimento da fotografia como obra de arte.

Diversos artistas contemporâneos utilizam a fotografia para confeccionar suas obras. As estratégias de utilização da imagem fotográfica são muitíssimo variadas, indo do registro, passando pela colagem, montagem, sobreposição, apropriação, e uma infinidade de propostas conceituais. Em muitos casos esses artistas não se apresentam exatamente como fotógrafos, mas sim se autodenominam *artistas* e não fazem distinção do seu ofício e o dos demais artistas que utilizam outras técnicas ou estratégias criativas. A obra do artista que utiliza fotografia é plenamente acolhida e reconhecida pelo *mundo da arte* – como nos termos de Arthur Danto (1984). Visto sob o ponto de vista histórico esse acolhimento pode ser considerado relativamente recente. A totalidade da história da fotografia pode ser considerada recente, comparando, por exemplo, com a história da música, da literatura, ou da arquitetura. Se estabelecermos como base 1839, ano em que a invenção de Daguerre foi apresentada ao mundo pelo célebre político François Arago, contamos com apenas 173 anos de trajetória histórica.

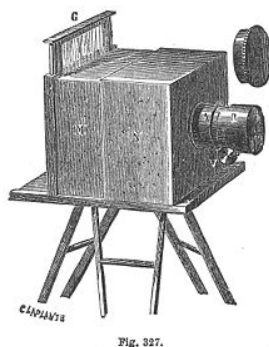


Figura 17: Daguerreotipo

A história da fotografia está intimamente ligada a história da ciência e, portanto, muitos teóricos fazem um paralelo entre o *meio* fotográfico e os avanços na tecnologia e na produção industrial do *aparato* fotográfico. Flusser (2000) por exemplo, cunha o termo *imagens técnicas* para se referir não apenas a imagens fotográficas, mas a qualquer imagem produzida por uma *máquina*. Nessa visão, a imagem fotográfica seria fruto do conhecimento científico, mais especificamente uma comunhão entre a química e a física. As propriedades físicas da luz, controladas por um aparato capaz de projetar raios luminosos organizados, que formariam em uma superfície plana uma imagem. As propriedades químicas de determinados elementos, como a prata, tornaram possíveis a fixação dessas imagens. Inicialmente em uma chapa de metal muito bem polida (e reflexiva como um espelho), mais tarde em papel que foi o meio mais utilizado para a multiplicação das imagens. O papel já era o suporte dos textos reproduzidos tecnicamente por máquinas, desde Guttenberg.

A popularidade do papel fez cair em desuso o Daguerreotipo, que apesar de muito preciso, dificultava a multiplicação das imagens fotográficas. O formato retangular do daguerreotipo faz lembrar o formato clássico das pinturas, e até hoje, na era digital, os equipamentos mais comuns tem a razão entre altura e largura de 3 para 2, que emula a proporção áurea. Fica fácil, a partir dessas observações, dizer que as câmeras fotográficas sempre tiveram desde o seu desenho original, uma intenção de serem máquinas de fazer *pinturas instantâneas*. Na história do pensamento do século XIX, esse paralelo da pintura com a fotografia não os colocava de modo algum no mesmo patamar: a fotografia estava muito mais ligada à ideia de *reprodução do mundo*, uma máquina, impessoal, precisa e objetiva, mas incapaz de realizar algo parecido com o que os pintores faziam. Era capaz apenas de realizar *cópias precisas* do mundo visível. Uma espécie de espelho capaz de tornar a reflexão permanente, materializando-a em papel.

À maneira do século XIX, poderíamos dizer que a fotografia era muito mais precisa que a mão de qualquer pintor, mas desprovida das emoções subjetivas, das intenções, da expressividade. O automatismo do processo fotográfico parecia esvaziado de arte, e o artista estava completamente ausente do cenário. Era tão somente uma técnica. Os inventores da fotografia estavam muito mais ligados à ciência do que às artes, e é muito comum encontrar exemplos de autores que removem a possibilidade autoral ou subjetiva de qualquer imagem fotográfica. William Henry Fox Talbot (1992) dá um exemplo claro disso:

“In the Summer of 1835 I made in this way, [i.e., with the use of a small

camerae obscurae and shor-focal-length lenses] a great number of representations of my house in the cuntry, which is well suited to the purpose, from its acient and remarkable architecture. And this building I believe to be the first tha was ever yet known to have drawn its own picture” (TALBOT 1992, p.50)

O modo como Talbot afirma que a casa se desenhou, é um modo mais freqüente com que os teóricos do século XIX descrevem o ato fotográfico. É a própria natureza que faz o trabalho, os objetos que cedem generosamente sua imagem ao aparelho. A intervenção do artista não existe, nem é colocada na equação. A fotografia é um espelho do mundo.

O que a teoria da imitação de Platão mencionada anteriormente teria a dizer algo sobre a fotografia? Seria a fotografia uma imitação mais fiel do *mundo das ideias* do que a pintura? Ou a fotografia seria apenas uma *cópia* da pintura? A cópia da cópia, da cópia? Por ser preto e branca, a fotografia seria uma cópia ainda mais inferior? Mas estamos falando do século XIX, e a teoria da imitação já não parecia adequada para dar conta de aspectos considerados essenciais para a arte.

A câmera fotográfica iria demorar ainda um bom tempo para ser tratada como uma ferramenta capaz de gerar material expressivo, portanto, passível de ser usada por um artista. O teoria da expressividade não abarca o fazer fotográfico como expressão artística autoral, no entanto, a fotografia – por ser vista como imitação, copia, duplo do real, espelho do mundo – trazia mais clareza para a ideia de que arte não era apenas mimetização da realidade.

A fotografia recebeu uma parte do crédito por ter solidificado as evidências de que a pintura continha ingredientes muito mais complexos que a mera imitação do real. William Ivins, ex-curador de gravuras do Metropolitan, sustenta que, depois da invenção e expansão da fotografia, ficou claro que alguns pintores ou gravuristas não eram *reais* artistas, especialmente aqueles cujo trabalho tinha funções práticas ou ilustrativas. Para Ivins, a fotografia teria, à sua maneira, feito “*tanto para o estudo da arte quanto o microscópio para o estudo da biologia*”³⁰. Os desenhistas, gravuristas e pintores que estavam fazendo essas imagens “informativas” teriam sofrido o maior impacto – aqueles artistas que *apenas* possuísse uma excepcional técnica *mimética*, ou seja, que fosse preciso em seu desenho,

³⁰ Ver TRACHTENBERG (1980)

dominasse a perspectiva, o *chiaroscuro*, enfim, um bom *ilusionista* (nos termos de Gombrich) – esse pintor teria ficado exposto a uma outra categoria de crítica.

O campo foi minado debaixo dos pés não apenas dos humildes ilustradores factuais diaristas de livros e periódicos mas de artistas como Meissonier e Menzel, que construíram reputações pré-fotográficas por suas incríveis destrezas para o delineamento minúsculo de coisas tais como botões, perneiras e apetrechos militares para o homem e para o animal. Um gravador como Jacquemart adquiriu uma reputação mundial por sua habilidade em representar as texturas e o resplendor de objetos preciosos tal como porcelana, vidro e trabalhos em metal – mas quando se descobriu que os processos fotográficos faziam tudo isso de forma infinitamente mais precisa do que Jacquemart seria capaz, foi também compreendido que Jacquemart havia sido apenas um relator de trabalhos de arte e não um produtor deles, não importa quão extraordinária sua habilidade técnica. (IVINS,1953)



Figura 18: Meissonier – Vencendo a Guerra

A fotografia, em sua precisão mimética, teria colocado algumas questões em cena – questões ligadas a uma teoria estética ou *expressiva*. Os artistas *verdadeiros* não se limitavam a

dominar uma técnica mimética, mas a *expressar* ideias e emoções complexas. A *habilidade* do artista consistiria em comunicar e expressar seu universo interior. Vimos no primeiro capítulo desta tese que o século XIX foi o palco para o definitivo abandono de uma teoria da imitação, em favor de uma teoria estética, que privilegiava a forma e a expressividade do artista. Muitos artistas, que para Ivins seriam os profissionais ligados ao ofício do desenho, pintura ou gravura, ficaram de alguma maneira ameaçados pela introdução da fotografia.

Van Gogh, em uma carta a seu irmão, comenta que a fotografia não era uma questão que o colocava em estado de alerta, como o foi para outros pintores. Ele estava muito consciente de que sua estratégia como pintor estava muito além de fazer cópias realistas do mundo, e que a expressividade que ele queria criar em suas pinturas era algo que as fotografias não tocavam.

“What Pissaro says is true — the effects colours produce through their harmonies or discords should be boldly exaggerated. It’s the same as in drawing — the precise drawing, the right colour — is not perhaps the essential element we should look for — because the reflection of reality in the mirror, if it was possible to fix it with colour and everything — would in no way be a painting, any more than a photograph”.³¹.

Van Gogh não estava preocupado com o desenho preciso, e mesmo que houvesse, pelo menos uma vez, lamentado com seu irmão sobre dificuldades técnicas, ele acreditava que buscava um tipo de expressividade não acadêmica ou mimética. A fotografia produzia uma excelente imagem mimética, mas não era arte. Claramente a teoria da imitação não era adequada para lidar com as imagens do século XIX. Mesmo que os artistas não tivessem feito a pergunta, a fotografia o faria: qual é a importância para a arte da imitação “perfeita” da realidade?

O pensamento sobre a fotografia passou por diversas transformações para que se pudesse sair de um *mero espelho* para uma obra de *arte reconhecida*. Esse caminho foi muito tortuoso e é difícil de rastrear, mas existem alguns marcos que valem a pena serem explorados para tentarmos responder a algumas questões.

Possivelmente a trajetória da fotografia pode ser colocada em paralelo com a discussão que apresento aqui sobre arte e a construção contemporânea dos valores em arte. Tomando por base as três teorias apresentadas no Capítulo II, pode-se entender o contexto que Ivins aborda: trata-se exatamente da passagem da *teoria da imitação* para a *teoria estética*. Ivins aponta a

importância da fotografia para tornar ainda mais evidente que havia distinção entre um artista e um pintor que fosse um mero produtor de imagens miméticas. Para a fotografia passar de uma imagem mimética para uma imagem expressiva, ela precisava dar uma volta maior: deveria ser considerada uma imagem expressiva. Mesmo se tornando uma imagem expressiva, será que a teria estética admitiria que a fotografia comunicava a expressividade do *autor* (fotógrafo)? Ou seria a fotografia eternamente ligada ao seu próprio referente indicial, ou seja, a luz que reflete das coisas do mundo, e em seguida grava sua imagem numa superfície quimicamente fotossensível?

Essa discussão se deu no ambiente efervescente do fim do século XIX. Todo mundo poderia, então, com uma câmera nas mãos, produzir imagens com precisão. Não precisaria ter um treinamento artístico, muito menos ser um *grande artista*. Na verdade um indivíduo comum, nem mesmo grande pintor técnico. Se o pintor com domínio da técnica já havia sofrido um grande impacto, como afirma Ivins, o que se diria do fotógrafo? O técnico passou a ser visto como tal. E o artista teria que adicionar um elemento: o novo paradigma da expressividade. E a pergunta para o fotógrafo seria assim colocada: não ha nada de expressivo na câmera? O fotógrafo não seria capaz de fazer uma imagem expressiva? Durante algum tempo essa hipótese era impensável. Mas passou a ser uma preocupação muito importante para um grupo de fotógrafos e intelectuais da virada do século XIX para o XX. A fotografia se esforçou muito para ser aceita como *fine art*. Os grandes fotógrafos do período tentaram estratégias similares à pintura, possivelmente para obter maior reconhecimento, ao mesmo tempo que se descolavam dos primeiros fotógrafos amadores.

Nas duas ultimas décadas do século XIX a Kodak havia lançado as primeiras câmeras populares, comercialmente viáveis e portáteis. Enquanto de um lado Alfred Stieglitz³² advogava em favor da fotografia como arte, os amadores do outro compravam câmeras Kodak *Brownie*, cuja campanha publicitária as anunciava por apenas um dólar, dizendo que até crianças em idade escolar poderiam utilizar o equipamento.

Stieglitz foi um dos fotógrafos mais eloquentes de sua época e era editor da revista *Camera Work*, que se tornou uma influente revista sobre fotografia. “*You press the button, we do the rest*” era o slogan criado por George Eastman, criador e dono da fábrica da Kodak, que

³¹ Ver Carta numero 620 de Vincent Van Gogh para Theo Van Gogh. Van Gogh Museum, Amsterdam, Huygens ING, The Hague. 2009

produziu a câmera *Kodak I* que, vendida com um rolo de filme que permitia ao usuário fazer cerca de 50 disparos. A câmera era então enviada para ser revelada, e o usuário recebia suas cópias em papel, com a câmera recarregada, pronta para mais 50 disparos.

The Kodak Camera

*“You press the button,
we do the rest.”*

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody
can use without instructions. As
convenient to carry as an ordinary
field glass World-wide success.

*The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.
Send for the Primer, free.*

The Eastman Dry Plate & Film Co.
ROCHESTER, N. Y.

Price, \$25.00 — Loaded for 100 Pictures.
Re-loading, \$2.00.

Figura 19: Publicidade da camera Kodak

Stieglitz, como outros fotógrafos que compuseram o chamado grupo pictorialista, utilizava técnicas que emulavam características da pintura. Eles poderiam usar pincel para espalhar o químico revelador, produzindo assim “pinceladas” na imagem fotográfica final. Muitas das fotografias feitas pelos pictorialistas lembravam pinturas clássicas da época, com composições bucólicas, com elementos gráficos distribuídos de acordo com princípios construtivos típicos da pintura, como a proporção aurea.

³² **Alfred Stieglitz** (1864- 1946) foi um fotógrafo americano e influenciou muito para que a fotografia fosse aceita como obra de arte.



Figura 20: Cartaz Eastman Kodak Brownie, 1902.

As crianças, as donas de casa, as princesas recatadas e os turistas que compraram a Kodak Brownie, não se preocupavam muito com a composição pictórica. O próprio equipamento era muito barato, e isso era evidente na falta de recursos tecnológicos. A Brownie não foi pensada para dar liberdade para artistas ou designers – ela não tinha um visor por onde se pudesse “enquadrar” a cena a ser fotografada. Bom, elas não foram pensadas para dar liberdade criativa no sentido que impediam uma escolha previa da cena a ser “enquadrada”. Mas havia liberdade pelo menos no tocante à mobilidade: as primeiras câmeras Kodak colocadas no mercado eram leve e portáteis, e podiam ser levadas para qualquer lugar. Elas não eram pesadas e rígidas como o equipemnto de grande formato dos profissionais. E essa portabilidade favorecia acidentes de todo tipo, como “cortar” a cabeça da vovó, sobrepor imagens, “torcer” a linha do horizonte ou simplesmente super-expor uma paisagem.

Na sua obra *Waiting for the Return*, feita por volta de 1895, Stieglitz utiliza técnicas de gravura. Os pictorialistas defendiam que as fotografias deveriam ser recebidas do mesmo modo que uma pintura totalmente feita a mão: elas deveriam ser julgadas pelas suas *habilidades de evocar sentimentos*, e não por *seus poderes descritivos*. Algumas das primeiras

câmeras Kodak, lançadas a partir de 1890, produziam uma imagem redonda, sem o corte retangular típico da pintura, o que tornava a onda de fotografias amadoras ainda mais distantes do imaginário artístico.



Figura 21: *Waiting for the Return*. Alfred Stieglitz. 1895.

Os pictorialistas, por outro lado, evidentemente usavam o formato retangular da pintura, que era também o tradicional formato da fotografia desde o Dagerreotipo. Além disso faziam de tudo para reafirmar que fotografia era uma obra de arte exatamente como uma pintura e que o fotógrafo deveria possuir a capacidade artística de controlar elementos como a composição, *chiaroscuro*, verdade, harmonia, sentimento e sugestão.³³

Através do uso de focalização suave, materiais não convencionais, manipulações e recursos variados de impressão, os pictorialistas não somente tentavam se aproximar da pintura tradicional, mas também se afastavam da multidão de novos fotógrafos. Quando as teorias de arte surgidas no período modernista começaram a falar sobre os conceitos como *purismo* e *especificidade dos meios*, as atitudes dos pictorialistas pareceram de certa forma equivocadas. Eles seguiram o caminho oposto do *meio*: ao invés de se concentrarem nas propriedades específicas – características que apenas uma fotografia poderia criar, como a profundidade de campo, a nitidez, a precisão mimética, a textura dos processos fotoquímicos – acabaram por usar “regras externas”, roubadas da pintura, ou seja, de outros meios.

Uma fotografia *purista* deveria compreender e se valer do seu *meio específico*. Esse mérito recaiu sobre outros fotógrafos, como por exemplo Edward Weston, Ansel Adams e Imogen Cunningham. Eles criavam fotos incrivelmente detalhadas e nítidas, totalmente focalizadas em função do uso de aberturas reduzidas do diafragma da câmera. O nome do grupo, f/64, estava associado a esse recurso técnico. Adams chamava o movimento de “straight photography” – fotografia direta, ou seja, tudo aquilo que fosse próprio do processo fotográfico, uma fotografia sem “disfarces”, sem intervenções manuais, sem efeitos apropriados da pintura. Uma fotografia que buscava, como no princípio advogado pelos modernistas, a essência do fazer fotográfico.

As fotografias de Ansel Adams tinham um primor técnico monumental, um esforço científico de pesquisa da câmera, do filme e do processamento químico. Essa postura tinha muito mais a ver com o que as teorias modernistas preconizavam, do que o trabalho cheio de opacidade dos pictorialistas. Opacidade no sentido de que as pinceladas e as impressões de carbono pareciam estar escondendo a real essência da fotografia – uma cortina de fumaça que foi muito mal vista pelos modernistas. A fotografia direta de Adams se adequava ao espírito de conhecer o *meio*, de dominar a técnica, o equipamento e o processo no intuito de entender o que uma fotografia *realmente é* – que tipo de imagens ela é capaz de gerar. Em uma carta para Ansel Adams (1/28/1933), o fotógrafo Edward Weston disse “*photography as a creative expression – or what you will – must be 'seeing' plus: seeing alone would mean factual recording – the illustrator of catalogues does that. The 'plus' is the basis of all arguments on 'what is art'.*” A fotografia já estava encontrando um público capaz de reconhecê-la como arte.

Um dos problemas de aceitação da fotografia como arte no início do século XX não tinha a ver apenas com as teorias estéticas de arte, com o expressivismo, o modernismo, ou o formalismo; tinha a ver também com *seus usos*. A fotografia sempre foi considerada um documento, desde muito cedo na sua história. No século XX ela foi, por excelência, um documento utilizado em diversas áreas da comunicação e da ciência. Isso não exatamente *facilitou* a percepção do público de que a fotografia era *criação* e não apenas *reprodução*. A ideia de espelho da realidade dominou o século XIX, e apenas gradativamente foi perdendo o

³³ “*composition, chiaroscuro, truth, harmony, sentiment and suggestion*”. A citação foi retirada de “A World History of Photography” de Naomi Rosenblum. Abbeville Press, 1997. Sua referências constam como: Andrew Pringle “the Naissance of Art hotography”, Studio I, 1893; in Peter Bunnell, ed., A photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923 (Salt Lake City, 1980), p.21.

sentido no século XX. O que poderia ter acontecido para que a fotografia pudesse subir na escala de mera cópia para trabalho autoral?

As revistas ilustradas começaram a ficar muito populares especialmente a partir da década de 1920. A tecnologia de impressão de fotos foi criada no final do século anterior, mas demorou um pouco para que o público se habituasse a ver suas notícias impressas ao lado de fotografias. As imagens fotográficas que surgem em revistas com a Time Life, parecem ter sido concebidas para um público visualmente exigente. Cartier Bresson, um dos fotógrafos fundadores da agencia Magnum, mostrou ao mundo uma serie de fotografias documentais que tinham ingredientes que pareciam ser exercícios de *design*.



Figura 22: Henri Cartier Bresson

Os *documentos* que ele estava produzindo pareciam muito mais com o que algumas pessoas entendiam como sendo algo *construído*, elaborado como desenho – algo que parecia ser território exclusivo da arte. Os milhões de fotógrafos amadores continuamente clicando suas

Kodaks precárias não pareciam artistas de modo algum. Mas os fotógrafos pesquisadores de seus meios específicos conseguiram ver nessas imagens um monte de resultados inusitados, que eram reveladores das características *típicas* do meio. Essa profusão de fotografias serviu como experimentação descontrolada do meio, sim, um exagero de experiências, que nos termos modernos, volta e meia *funcionavam*. Ou seja, ficavam “boas”.

Se a democratização da fotografia pela Kodak não contribuiu para a sua aceitação como arte, pelo menos ela serviu como aprendizado para o público e para os fotógrafos. As duas pontas estavam descobrindo que a fotografia podia, além de meramente *refletir* o mundo, *criar* uma imagem bidimensional que muitas vezes revelava *intenções* do operador da máquina. Em seu famoso texto de 1955 “O momento decisivo”, Cartier Bresson se mostra completamente inserido dentro do projeto moderno de arte. John Szarkowski assumiu o posto de diretor do MoMA em 1962, sucedendo Steichen. Foi uma voz importante na sedimentação da fotografia como arte moderna, e escreveu diversos textos que possibilitaram um contato mais direto do público com as estratégias criativas dos fotógrafos. Esses textos se tornaram referência para estudantes de artes, como é o caso de “Looking at Photographs” de 1973, e também “The Photographer’s Eye”. O *olhar do fotógrafo* pode sugerir algum tipo de relação com a expressão “o gênio do artista”, e isso não seria nenhum problema para Szarkowski, cuja intenção era a de aproximar o seu público da fotografia, mostrar suas estratégias criativas próprias e sedimentar a posição da fotografia no ambiente da arte moderna. Szarkowski foi diretamente responsável pela exposição e divulgação do trabalho de fotógrafos importantes no cenário americano, como Diane Arbus, Lee Friedlander e Gary Wiogrand – em 1967 com a exposição “New Documents”. Nesse momento a fotografia era percebida como uma forma de arte, mas os fotógrafos ainda estavam bastante separados da discussão que a arte da década de 1960 assumiu. O tipo de produção e postura que os artistas do período estavam apresentando parecia ter um outro rumo.

Andre Rouille (1998) distingue três categorias de fotografias: a *fotografia-documento*, a *fotografia-expressão* e a *fotografia-matéria*. Cada uma delas associada a um tipo de *pessoa* (para não dizer fotógrafo ou artista) com sua postura diante da fotografia. E a atitude que determinaria se o resultado é um documento, ou uma obra de arte. Curiosamente ele separa o *fotógrafo-artista* do *artista*. Rouille usa Sebastião Salgado como exemplo de fotógrafo-artista, mas poderíamos também colocar nesse compartimento Cartier Bresson, Edward Weston e Ansel Adams. Rouille associa a ascensão da fotografia como arte com o declínio de suas

funções práticas. Para ele a fotografia não mais ocupa o *lugar* que uma vez teria ocupado ao lado da ciência e das tecnologias de ponta. A fotografia teria se tornado lenta, grosseira e pouco sofisticadas quando comparada a outras imagens técnicas surgidas desde sua invenção. Podemos pensar no raio-x, a tomografia computadorizada, o vídeo transmitido em tempo real: todas essas novas tecnologias de produção de imagens teriam “liberado” a fotografia de sua função prática.



Figura 23: Foto de Sebastião Salgado

O encontro da fotografia com a arte teria sido facilitado exatamente por conta do seu afastamento do mundo prático. O fotógrafo-artista seria aquele fotógrafo que está por excelência inserido dentro do ofício da fotografia, que tem domínio técnico e domínio do repertório. Ou seja, ele conhece a tradição da fotografia, tem como base cultural a própria fotografia e seus colegas fotógrafos do presente e passado. Muitas vezes esse fotógrafo é um profissional da fotografia e pode ter uma ética relacionada ao seu trabalho, por exemplo um trabalho documental, com éticas ligadas a um tipo de visão fotográfica e também jornalística. Cartier-Bresson e Sebastião Salgado estão ligados por essa ética foto-jornalística, sendo que suas imagens, ao mesmo tempo que são propostas “formais” e “expressivas”, são também vinculadas a uma ética documental, uma ética informativa própria do meio jornalístico. A

fotografia produzida por um fotógrafo-artista como Salgado ou Bresson, tem essa espécie de duplo campo. De um lado ela pode virar uma publicação numa revista, num jornal e tem um compromisso informativo. Por outro lado ela pode ser exposta em uma galeria, ou publicada em um livro de arte, com tamanho, papel e impressão especiais. As imagens destes fotógrafos estão claramente associados a uma autoria, uma linguagem pessoal e que, segundo Rouille, convida o expectador a ter uma atenção mais estética que informativa.

Apesar de não serem foto-jornalistas, Ansel Adams e Weston também seriam fotógrafos-artistas. Seus trabalhos, apesar de serem exclusivamente direcionados para um ambiente da foto-arte – galerias, museus, livros de arte, etc. – estariam mais ligados a uma tradição da fotografia que da arte. Seus trabalhos e suas posturas divergem radicalmente de posições como a de Andy Warhol, por exemplo. O uso que fazem da fotografia não se parece em nada com as estratégias que encontramos nas apropriações fotográficas ou nas polaróides de Warhol. Rouille também contrapõe trabalhos como dos fotógrafos-artistas aos de Christian Boltanski, que expõe fotos de família. Mesmo trabalhos que supostamente são inteiramente fotográficos, como o caso de Nam Goldin ou Cindy Sherman, seriam um contraponto, uma oposição ao trabalho de Bresson, Salgado, Adams e Weston.

O trabalho de Goldin e Sherman, como o de outros artistas contemporâneos, entrariam na terceira categoria de Rouille: a *fotografia-matéria*. Nam Goldin e Cindy Sherman são artistas, muito mais que fotógrafas – mesmo que usando exclusivamente a fotografia como meio de produção de seus trabalhos. Rouille cria essa categoria de fotografia-matéria para designar o trabalho de artistas que usam a fotografia, artistas que fazem parte do mundo da arte, cujo trabalho sempre esteve do lado dos artistas e não dos fotógrafos. Boltanski, diferentemente de Goldin e Sherman, utiliza todo tipo de material para confeccionar seu trabalho, inclusive fotografias. A fotografia seria uma das matérias primas à disposição dos artistas para uso. Esse uso pode tomar diversos caminhos experimentais ou conceituais.



Figura 24: *Film Still #21*. Cindy Sherman, 1977.

Se os fotógrafos exibidos no MoMA na década de 1960 eram pouco ligados ao movimento dos artistas, o mesmo não poderia ser dito dos “fotógrafos” e artistas da década de 1980 em diante. A comunidade artística de um modo geral irá contar com um grande número de artistas que usam diversas estratégias criativas, incluindo a fotografia. O que Rouille parece estar apontando, em sua categoria de foto-matéria, é que grande parte dos artistas passou a usar a fotografia do mesmo modo que também usavam um pincel ou qualquer outra ferramenta, suporte e *matéria prima*. Os artistas começaram a ver na fotografia um terreno de experimentação variada. E essas novas posturas não estavam ligadas com as preocupações tradicionais da fotografia, poderiam estar muito mais ligadas, por exemplo, à arte conceitual, performance ou apropriação. Sherrie Levine, por exemplo, fazia fotografias de fotografias famosas – “apropriações radicais” – que eram experiências consideradas relativamente novas e desafiadoras dos conceitos e teorias tradicionais da arte.

Alguns dos artistas usando fotografias não eram fotógrafos no estrito senso. Mas os artistas que começaram a se interessar pela fotografia, acabaram por dominar completamente a técnica, sem terem sequer pretendido se tornarem *fotógrafos*, porque tinham iniciado e se mantido na trilha da arte. Isso fazia a diferença de percepção que possibilita a leitura de

Rouille: esses artistas nunca deixaram de ser artistas, e muitos nunca foram fotógrafos, nem mesmo se identificavam como tal. Seu interesse era em produzir arte do seu tempo. E a época era muito propícia para acolher obras com qualquer tipo de *forma*. Esses artistas eram vistos e reconhecidos por seus colegas e críticos com *artistas*, não como *fotógrafos*. O que eles produziam eram chamado de *arte*, antes de serem chamadas de *fotografias*. Sophie Calle, Jeff Wall, e até mesmo Vik Muniz utilizavam a fotografia como matéria prima, mas eram chamados de artistas, não de fotógrafos.

A percepção sobre a fotografia por parte do público, dos críticos e dos artistas mudou radicalmente desde sua invenção até hoje. Essa mudança indica que alguma coisa mudou na mentalidade dos protagonistas do mundo da arte, mas também na mentalidade de grande parte do público. Minha hipótese é de que a mentalidade do público mudou muito menos que a mentalidade dos teóricos. O público sempre deu sinais claros de ver na fotografia alguma coisa além do espelho da realidade. A novidade da fotografia no século XIX despertou muita curiosidade científica, além de estranhamento e espanto. Mas despertou uma série de outros interesses, muitos deles relacionados a elementos de contemplação e experiência estética. Foi usada por pintores para auxiliar seu trabalho. A fotografia pode ter servido como fonte de *inspiração gráfica* para pintores do final do século XIX como, por exemplo, Degas. Algumas de suas telas possuem um tipo de recorte que parece acidental, de uma maneira semelhante ao que aconteceria com um fotógrafo usando uma câmera de modo descuidado, ou sem intenção compositiva.

As teorias estéticas da arte tinham pelo menos um motivo para assimilar a fotografia: seguramente ela promovia uma experiência estética e sensível. Se essa experiência era *menor* dependia de uma série de análises. Greenberg, por exemplo, admitia que a fotografia seguramente era uma arte, “*I happen to think photography can be as good as painting, not much of it has been, but it doesn't mean it won't be, it has to be*” (De Duve, 2010, p. 153)

As teorias estéticas também tinham pelo menos um motivo para não assimilarem a fotografia: por ser a imagem produzida por um aparelho tecnológico, independente da *mão* do artista, ela não tinha a seu favor um conceito importante da teoria estética que é a expressividade e autoria do artista. Parte da autoria poderia ser depositada no referente fotografado (as coisas do mundo que gentilmente *cediam* sua imagem) e outra parte na própria configuração técnica e automática do aparelho. Podemos chamar esse ponto da teoria estética de *apego com a mão*

da artista. A importância do *corpo* do artista, não apenas de seu *gênio*— talvez esse apego esteja relacionado ao princípio de que a mão do artista simboliza todo o processo criativo: a criação, a originalidade, a autoria, o trabalho e até mesmo o esforço e habilidade técnica. O apego com a mão do artista é duradouro no ambiente teórico. Barbara Rose(1980) oferece um ótimo exemplo em um texto escrito especialmente para sua curadoria na exposição *American Painting: The Eighties*. Os trabalhos dos artistas que ela selecionou eram pinturas que, segundo ela, privilegiavam uma pesquisa pelo sensual, imagístico e metafórico. As imagens não buscavam estratégias ultrapassadas da arte, o que para ela significa simplesmente um retorno ao paradigma anterior, o da teoria da imitação.

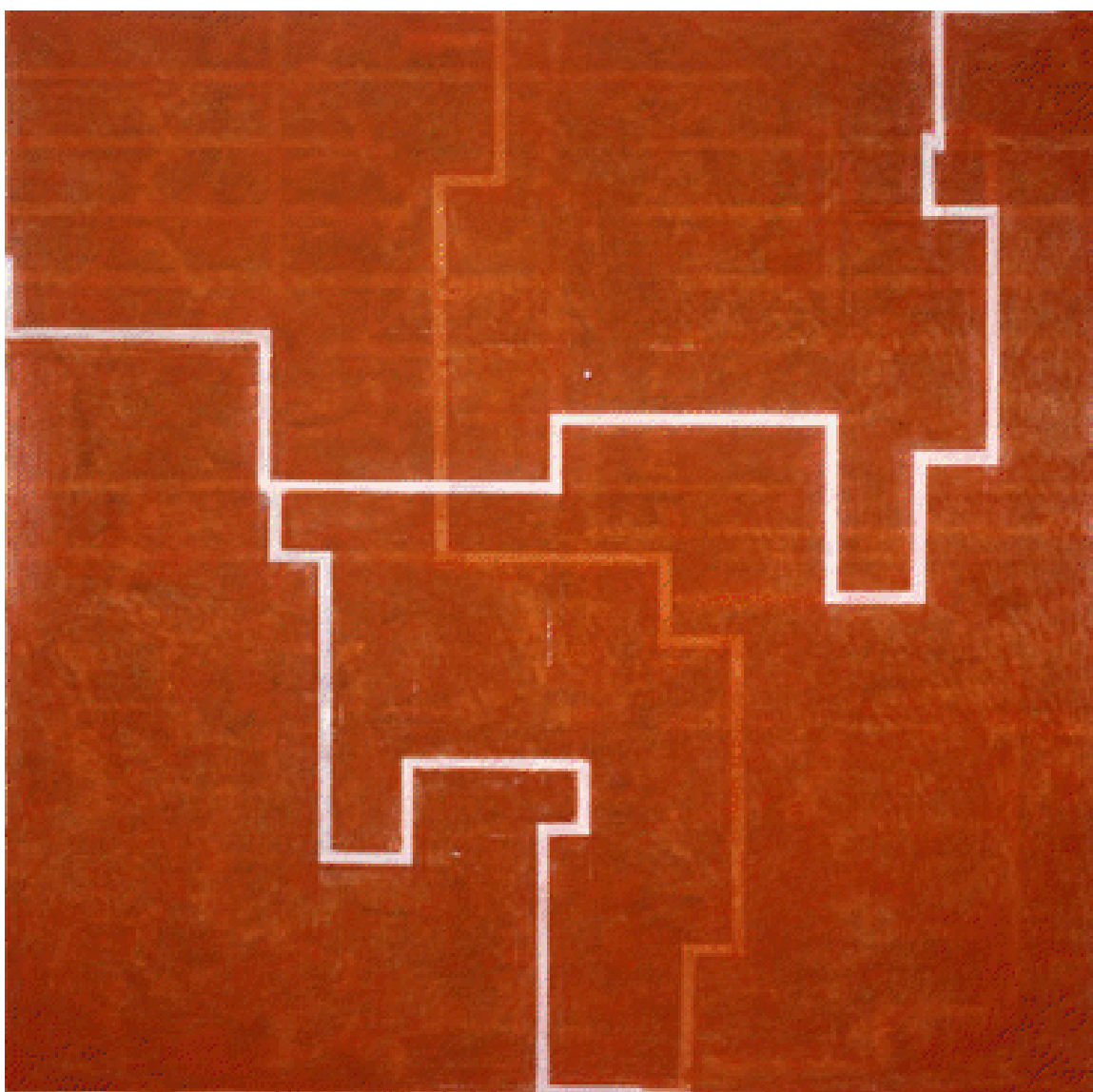


Figura 25: Pete Omlor - citado por ROSE (1980)

A linguagem modernista de Greenberg deixou influências muito marcantes nos críticos americanos. Na verdade, Greenberg é o crítico de arte mais citado no século XX, e sua influência é facilmente observável, mesmo entre os artistas que repudiam todos os seus argumentos. Greenberg foi o mais vocal de todos os defensores dos princípios modernistas nas artes. Depois que o movimento moderno pareceu se esgotar sua influência permaneceu firme. O tipo de arte produzido na década de 1960 enfrentava abertamente as posturas defendidas por Greenberg. Barbara Rose usa o mesmo conceito de *evolução da arte* de Greenberg, por isso assegura que os pintores de sua exposição não “regrediam” ao ilusionismo. O ilusionismo na pintura era algo do passado, no sentido de ser algo ultrapassado e sem sentido artístico para as obras de vanguarda. As obras de Vanguarda deveriam olhar para o passado apenas para evitar dar um passo no sentido “errado”. O ilusionismo era considerado um *erro*, um *pecado moderno*, portanto as pinturas realistas a partir da fotografia, o chamado *photo-realism*, era um retrocesso a mimese, um *pecado* moderno.

A fotografia não foi acusada do retrocesso a mimese simplesmente porque ela *nasceu* mimética, ou seja, sua *essência* era mimética, e de acordo com outro preceito importante do modernismo, o *purismo dos meios*, a fotografia deveria exatamente usar a sua essência, a sua especificidade. O problema seria se a fotografia buscasse a *abstração*³⁴, assim ela estaria cometendo o pecado análogo ao do *photo-realism*. Não por estar *regredindo*, mas por estar fazendo uma contravenção dos meios, corrompendo sua pureza, sua especificidade.

Greenberg era quase que indiferente à fotografia, mesmo que não a rejeitasse como possibilidade de se *tornar arte*. Quando perguntado se era uma escolha pessoal não falar sobre fotografia em seus artigos, Greenberg disse simplesmente que isso era “difícil” e poderia ter “confundido” o assunto³⁵ (DE DUVE. 2010. P.153). Rose sustenta que a fotografia é incrivelmente inferior à pintura, e essa inferioridade está diretamente ligada ao *apego com a mão da artista*. A fotografia não resiste a uma inspeção minuciosa, pois seus detalhes são apenas uma estrutura química impessoal, e não as *belas* pinceladas de um grande mestre da pintura, que seriam as marcas pessoais e expressivas do artista – autônomas e muito *ricas* do ponto de vista do tato, além de serem um registro da atividade manual do artista, a

³⁴ “What I know is that abstract photography stinks”. (DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg between the lines*. Trad. para o inglês: Brian Holmes. University of Chicago Press, 2010. Pg.153)

essência do ato artístico. (ROSE, 1980). A fotografia é desprovida desse registro da *mão da artista*, assim como as pinturas foto-realistas. Elas estariam criticamente desconectadas, inconscientes da influência e da própria preferência pelas imagens comerciais, da publicidade e do dia-a-dia.

“The absence of the marks of the human hand that characterizes the detached automatic techniques of paint application with spraygun, sponge, spilling, mopping and screening typical of recent American painting, relates it to graphic art as well as to mechanical reproductions that are stamped and printed”. (ROSE, 1980, p. 68-69)

O temperamento objetivista de Barbara Rose fica evidente quando ela afirma e reafirma determinados *valores universais e metafísicos*. Valores invisíveis e indeterminados, mas *verdadeiros e permanentes*, requisitos obrigatórios para qualquer arte, de qualquer tempo. A fotografia não poderia transpor essa barreira objetiva nunca. As fotografias, assim como os artistas que dela derivavam seus estilos, estariam “sacrificando” qualidades importantes da arte, não apenas as nuances táteis e sensuais, mas os aspectos *transcendentes* da arte.

“Photography and the slick painting styles related to it answered the appetite for images; but they did so at the enormous price of sacrificing all the sensuous, tactile qualities of surface, as well as the metaphorical and metaphysical aspects of imagery that is the unique capacity of painting to deliver.” (ROSE, 1980, p.68)

Uma boa parte da produção dos artistas da década de 1960 envolvia conceitos que eram muito diferentes dos preconizados por Greenberg ou Rose. Qualquer teoria contendo valores absolutos, transcendentes e invariáveis impediria o acolhimento de toda arte Pop, que adotava outros paradigmas. Aquilo seria arte? Seria boa arte? Ou seria tudo um erro de percurso, um *regresso mimético*.

“Pop art, which is based on reproduced images, had self-consciously mimicked the impersonal surfaces of photography, but Photo-Realism rejected

³⁵ O que Greenberg diz em seu debate com Thierry de Duve foi transcrito assim: “ No, I havent Talked about photogtraphy because it would oh... confuse the subject, maybe”. Depois segue dizendo que as dificuldades envolviam, entre outras coisas, a mudança dos meios, do suporte da fotografia – o daguerreotipo sendo uma chapa de metal, e a fotografia apos a introdução do calótipo, sendo reproduzida em papel. (DE DUVE, idem. Pg.153)

this ironic distance and aped the documentary image without embarrassment” deliver.” (ROSE, 1980, p.68)

Por fim, quanto mais objetivista for uma teoria de arte, menos flexível ela tende a ser, uma vez que não aceita bem variações. Uma teoria subjetivista, por outro lado, vai ser acusada de ser flexível demais, e acolher como arte um universo muitíssimo abrangente de manifestações humanas.

As teorias flexíveis, que prevêem espaço para novos paradigmas, vão ser acolhidas de volta pelos artistas. As teorias objetivistas serão repudiadas como autoritárias. Alguns objetivistas irão acusar as teorias subjetivistas de criarem falsos paradigmas e de ditarem os rumos da produção artística, estimulando o *vale tudo* (tão repudiado pelos objetivistas). Curiosamente, nenhuma teoria objetivista contemporânea oferece uma definição de arte compatível com a produção artística dominante desde 1960. Assim, a adesão por parte dos artistas é muito reduzida, afinal, o número de artistas que olha para o passado e busca o mesmo ideal, digamos dos impressionistas ou dos renascentistas é reduzido.

Apenas uns poucos pintores ou escultores, cujo trabalho guarda relações de semelhança com obras do passado, irão ser admitidos como verdadeiros artistas por teorias mais radicais. E aqui, uso o termo radical para me referir a teorias que buscam bases em momentos mais remotos da história da arte. Um exemplo disso pode ser visto em Ayn Rand e seus empenhados divulgadores, Luis Torres e Michelle Kahmi. A fotografia não teria espaço para ser admitida com verdadeira arte – *objetivamente*, teorias como a de Ayn Rand, rejeitam completamente a fotografia do território da arte. Essa exclusão está ligada (mais uma vez) ao *apego com a mão da artista*, porque a fotografia é um meio mecânico, "*mechanical means of reproducing whatever is put in front of the camera*". (TORRES & KAMHI, 2000).

A fotografia teria limitações intrínsecas para saltar para esse ambiente da arte teorizado por Rand. As teorias objetivistas de Torres e Kamih, são bastante radicais, no sentido de que estão completamente pautadas pelo tipo de arte que influenciou Alexander Baumgarten³⁶. Não é nenhuma surpresa que a fotografia fique de fora do universo delimitado por eles: Baumgarten morreu mais de setenta anos antes da invenção da fotografia. Mas, como objetivistas que são, Torres e Kamih consideram que, se os conceitos de arte de Baumgarten estavam *corretos* em

1750, eles estarão *corretos* hoje. Torres e Kamih normalmente se referem a outras teorias de arte como sendo *incorretas* ou *equivocadas*.³⁷

³⁶ “Baumgarten was ahead of his time in understanding that the arts constitute a distinctive and significant realm of ‘sensuous cognition’, in which emotion also plays an important part”. Louis Torres & Michelle Marder Kamhi. *What Art Is: The Esthetic Theory of Ayn Rand*. Open court, Chicago: 2000

³⁷ Para dar uma amostra do tratamento, vejamos essa pequena resenha sobre o livro de Cynthia Freeland “BUT IS IT ART? AN INTRODUCTION TO ART THEORY ”: In the end, *it* is a deeply troubling book, not so much because of the **mistaken** view of art it espouses – one can profit from reading **wrong ideas** sincerely and clearly argued – but because of its blatantly patronizing tone and the numerous other **flaws**, both major and minor”. O comentário se refere ao livro de Cynthia Freeland. Freeland, Cynthia. *But Is It Art? An Introduction to Art Theory*. Oxford University Press, 2002. A resenha foi escrita por Louis Torres, e foi publicada ser encontrada na pagina do site Aristos <http://www.aristos.org/aris-03/judging.htm>

CAPÍTULO VI: CONSERVAÇÃO E RESTAURO

6.1. arte e os desafios para a ciência do restauro e conservação.

Pode-se dizer de uma maneira bastante sintética que a Ciência da Conservação é dividida em dois grandes campos: o campo técnico e o campo teórico. O primeiro campo se ocupa de desenvolver meios práticos (tecnologias) para agir sobre o desgaste provocado pelo tempo. O segundo campo se ocupa de eleger os objetos (ou ações humanas) que deverão ser preservados ou reconstituídos por tais meios práticos.

Ambos os campos encontram diversas dificuldades quando se deparam com os objetos (ou ações) produzidos pela arte contemporânea, em especial com a arte produzida após a década de 60. As razões para essas dificuldades podem ser descritas de maneira bastante direta: a arte contemporânea usa materiais muito variados (inclusive em combinações) e apresenta conceitos que podem ser conflitantes com a ideia de preservação.

A reflexão será conduzida através da análise de alguns trabalhos de artistas contemporâneos que oferecem desafios teóricos e práticos (ou tecnológicos) para os restauradores.

6.2. Problemas

Uma série de problemas pode ser encontrada quando a Ciência da Conservação lida com objetos e conceitos produzidos no contexto da arte Contemporânea. Alguns desses problemas estão ligados ao fato dos artistas usarem materiais novos ou produtos perecíveis, além de técnicas variadas que podem combinar elementos e procedimentos imprevisíveis. Como se isso já não fosse uma dificuldade imensa, adiciona-se o fato de os artistas produzirem uma arte conceitual muito plural em suas intenções, que pode inclusive apresentar a clara intenção de ser efêmera e, portanto avessa à ideia de conservação. Trata-se de uma arte sem regras fixas ou sem forma rígida.

Se houve um momento na História da arte em que basicamente toda produção constituía-se de pinturas e esculturas, isso não acontece mais: as obras podem se parecer com qualquer coisa, sem limitações visuais, estilísticas ou materiais. Para analisar as dificuldades que os restauradores encontram ao lidar com a produção de arte contemporânea, abordarei separadamente o *campo tecnológico* e o *campo teórico*. Essa distinção é importante porque irei tratar a dimensão das *ações objetivas* como sendo pertencentes ao campo tecnológico, e das *ações subjetivas* ao campo teórico.

O *campo tecnológico* da conservação e restauro é o lugar onde ocorrem as ações objetivas. As ações objetivas a que me refiro estão ligadas a métodos científicos que buscam desenvolver meios práticos (tecnologias) para agir sobre o desgaste provocado pelo tempo; que buscam formas para exibir os objetos da melhor maneira; que se preocupam com o desenvolvimento de condições para melhor armazenamento dos objetos; que desenvolvem técnicas de intervenção; e que criam protocolos de documentação e registros técnicos (fotografia, vídeo, gravação sonora, inventários, catalogação, raio-x, etc.) dos objetos materiais ou imateriais (quando for o caso).

A dificuldade do campo tecnológico está essencialmente nos materiais com os quais ele deve lidar. Tradicionalmente a atenção dos restauradores focou-se na pintura e na escultura (estou me limitando ao campo tradicionalmente definido como ‘artes plásticas’, evitando o confronto de outros bens culturais como a arquitetura, música, cinema, natureza, etc), mas com o tempo teve que se ater a outros tipos de materiais. Se anteriormente a atenção se restringiu mais ao bronze, pedras, telas e pigmentos (escultura e pintura) agora o desafio são outros materiais: borracha, plásticos, compensados, poliuretano, tecidos e metais modernos (alumínio e aço) algumas vezes utilizados em combinações inesperadas. A lista de materiais é muito extensa e por isso não faz sentido enumerar cada um, mas é interessante chamar atenção para o termo *fugitive art* ou *fugitive materials* que se refere a materiais que apresentam desafios técnicos para conservação (não há uma tradução para o português do termo *fugitive*, mas poderíamos dizer efêmero ou mesmo fugaz, propenso ao desaparecimento. O termo surgiu dentro do contexto norte americano em organizações curatoriais como o *Fugitive Project* que exibia e apoiava trabalhos artísticos efêmeros. Sediado em Nashville entre 1999 e 2005, esse projeto se auto intitulou *Fugitive Art Center*).

O campo da tecnologia não define valores, ou seja, não diz quais os objetos deverão ser

conservados. Isso faz parte do campo teórico e filosófico, uma zona repleta de conflitos, onde muitas propostas são defendidas e atacadas, em função da dificuldade de lidar com a noção de valor, ou seja, definir o que é arte, o que é bom em arte, o que merece ser conservado e qual é a melhor abordagem para se enfrentar problemas de restauro e conservação.

6.3. Valores na conservação e restauro.

Algumas teorias recentes no campo da conservação e restauro são concepções institucionais ou sociológicas da arte, em oposição a concepções estéticas da arte. Pode-se dizer dessas teorias que estão mais alinhadas com a ideia de subjetividade de valor: arte é uma manifestação humana e pode ser encontrada em determinados ambientes, varia de acordo com o contexto, produz uma grande variedade de objetos e atividades, que podem ser compreendidas apenas se descobirmos quem produz e quem define arte como tal. O que é considerado bom num período pode ser considerado ruim em outro, e depois voltar a ser considerado bom. Não existem conceitos absolutos, nem materiais ou procedimentos únicos. A arte atual pode ser definida muito mais pela pluralidade que pela singularidade. (FABBRINI, 2002)

Essa pluralidade dificulta uma série de abordagens, especialmente quando percebemos que as teorias muitas vezes procuram aspectos *objetivos* para avaliar a arte e seus objetos. Não é exclusividade dos discursos da conservação a tentativa de superar a subjetividade. Parece desejável nesse ambiente de discussão teórica romper com a subjetividade, porque uma subjetividade total (ou o relativismo) é visto como uma forma de loucura. Parece natural a tendência de se tentar escapar desse relativismo. Assim sendo, existe a constante tentativa de criar algum tipo de critério que legitime os valores considerados importantes, tentando dotá-los de uma validade universal e não apenas pessoal.

O apelo a um sentido ético visa mostrar que certos desejos pessoais (subjetivos), podem ser validados para diversos indivíduos e, portanto generalizados (tornados objetivos, universais, definitivos). Por sorte alguns desejos podem coincidir, o que equivale dizer que certos desejos particulares, individuais, pessoais, podem estar em harmonia com desejos de grande amplitude social. Isso possibilita a criação de normas de conduta que podem ser disseminadas através da educação e do conhecimento, e poderão ser aceitas e advogadas por um grande grupo de pessoas.

A formação de consenso é algo que pode ser constantemente buscado através da livre discussão de ideias dentro de grupos profissionais. Após a publicação de *The Standards of Practice and Professional Relationships for Conservators* (Murray Pease Report, 1963) e *The Code of Ethics for Art Conservators*, (IIC-American Group, 1967) algumas normas de conduta foram amplamente aceitas.

Se definirmos ética como os princípios morais e normas de conduta pelas quais uma pessoa é guiada, quando aplicadas coletivamente para membros de uma profissão, ética define as obrigações e responsabilidades que estes membros têm para com o público e para um com outro no que tange o exercício da profissão. Implícitos em tais princípios estão as noções de certo e errado e de ações adequadas ou inadequadas, que serão baseados em critérios estabelecidos pela profissão. Estes princípios são aplicados na criação de políticas e planos de ação. (MATERO, 2000)

Segundo o Matero (2000), a conservação contemporânea desenvolveu os seguintes princípios como fundação da ética e prática profissional (Uma espécie de quatro mandamentos dos restauradores):

- A obrigação de **realizar pesquisas e documentações**; ou seja, registrar evidências físicas, documentais (archival) e outras **antes e depois de qualquer intervenção** visando salvaguardar o conhecimento incorporado como processo ou produto.
- A obrigação de **respeitar o valor do envelhecimento cumulativo**, ou seja, levar em conta o sítio ou trabalho como documento físico cumulativo da atividade humana incorporando crenças culturais, valores, materiais e técnicas, e mostrar a passagem do tempo.
- A obrigação de **salvaguardar autenticidade** – uma condição cultural relativa associada ao material ou fabricação de uma coisa ou lugar como uma maneira de assegurar autoria ou testemunho de um tempo e lugar.
- A obrigação de **não danificar, fazendo o mínimo de intervenção** para reestabelecer significado, legibilidade estrutural e estética com o mínimo de interferência física – ou que permitirá outras opções e tratamentos posteriores.

Contemplando essas ‘normas de conduta’, podemos entender como funcionam alguns dos desejos na área de conservação e restauro. Em seguida veremos como a arte contemporânea

apresenta desafios especiais para os restauradores.

6.4. Alguns objetos e conceitos da arte contemporânea.



Figura 26: Dead Jews. Christian Boltanski, 1994.

Mesmo havendo linhas de conduta, haverá necessidade de observar caso a caso quando se propõe a conservação de obras contemporâneas. O artista Christian Boltanski, por exemplo, usa materiais “fugitivos”. Em um trabalho com diversos materiais, que incluía fotografias e latas de metal, o efeito de oxidação nas latas era uma estratégia expressiva.

Como se deve conservar um trabalho desse tipo? Sherri Levine produz trabalhos que se apropriam de outras obras, como o caso famoso da obra after Walker Evans, em que ela fotografa uma fotografia de Evans. O resultado é uma reprodução fotográfica fiel da imagem original. Desconstruir a noção de autenticidade e originalidade pode ser visto como algo desejável na arte contemporânea, e isso pode explicar o sucesso artístico alcançado por Levine. Mas como se posicionam os restauradores na intenção de salvaguardar a autenticidade, quando se tratam de casos como esses?



Figura 27: Escultura de Andy Goldsworthy (1997). foto: Leslie Rainer.

6.5. Valor do envelhecimento

Essa instalação temporária e *site specific* no *Getty Research Institute* foi produzida com argila do próprio Getty Center. O efeito natural do craquelado, à medida que a argila secava, era um efeito desejado pelo artista.

Certos trabalhos de arte contemporânea apresentam dificuldades em ambos os campos teóricos e científicos. Um exemplo interessante pode ser encontrado na obra *Strange Fruit* da artista Zoe Leonard. Neste trabalho a artista apresenta diversos objetos, todos confeccionados a partir de frutas, cujo interior foi comido ou removido e depois suas cascas reagrupadas através de costuras, fios ou zipper.

A artista procurou o conservador alemão Christian Scheidemann para testar meios de interromper o processo de deterioração das superfícies das frutas. O trabalho envolvia técnicas bastante complexas de conservação. Os materiais variados utilizados na obra dificultavam a utilização de determinados químicos, e muitas vezes era difícil isolar um material do outro, mas ainda assim o resultado alcançado por Scheidemann foi bem sucedido.



Figura 28: *Strange fruit*, 1995, Zoe Leonard. Fonte: <http://womenartists.tumblr.com>

Esse exemplo serve para ilustrar a dificuldade apresentada no campo científico. O que vai se tornando mais interessante no desenvolvimento do trabalho de Zoe Leonard é o fato de ela própria, à medida que evoluem suas ideias sobre a obra, chega a uma conclusão desconcertante: a deterioração era uma feição importante da obra, fazia parte do conceito da obra. Em consequência disso a artista passou a rejeitar a conservação de seus objetos. Essa conclusão nos dirige para o segundo campo, *o campo da teoria*.

Leonard começou seu trabalho depois que uma pessoa querida morreu. Em um dia de luto, ela distraidamente começou a pegar as cascas de uma fruta que acabara de comer e as costurou de volta. Percebeu naquilo uma possibilidade de expressão e iniciou uma nova série de trabalhos. Em 1995 fez uma exposição em seu apartamento, e em 1997 fez duas exposições importantes: uma no Museu de arte Contemporânea de Miami e em seguida no Kunsthalle Basel. A sugestão de trabalhar com um restaurador veio de sua agente. Minha suposição é que essa sugestão teve motivações muito mais comerciais do que artísticas. Já a opção da artista em abandonar as peças conservadas e assumir a deterioração como um *valor* é um critério teórico adotado subjetivamente, pautado em um discurso que leva em conta trabalhos semelhantes de uma tradição recente na produção de arte (obras de artistas como Joseph Beuys e Dieter

Roth).

Esse relato é feito por Ann Temkin (1998) em artigo publicado no site do Getty Conservation Institute. Temkin discute as dificuldades que o departamento de conservação do Museu de arte de Philadelphia (onde Temkin é curadora) levantou em relação a uma possível aquisição do trabalho de Zoe Leonard. Alguns de seus colegas do museu gostavam da ideia de expor *Strange Fruit*, mas eram reticentes em relação à aquisição da obra.

Podemos ver o artigo de Temkin como uma defesa de valores. Ela tenta convencer os leitores (e certamente tentou o mesmo com seus colegas do museu) da importância (valor) desse tipo de trabalho. A eficiência de seus argumentos aponta para o *campo teórico* do restauro, o lugar exato onde *valores* são discutidos. Se o *campo da ciência* é representado pelo restaurador Christian Scheidemann, em sua busca por meios *práticos e objetivos* para ‘congelar’ uma obra de arte, o *campo teórico* se ocupa de eleger os objetos que deverão ser preservados ou reconstituídos por tais meios práticos. As questões éticas e conceituais que sustentam as possibilidades de ação.

Algumas Perguntas interessantes a serem feitas dentro desse contexto são: se os elementos são conscientemente produzidos para serem destruídos, a ação de conservação não interfere na premissa criativa do artista? Se o conceito de original foi o mais amplamente questionado no sistema, por qual razão ainda tratamos os objetos contemporâneos da arte pelo paradigma da autenticidade? Se há tamanha expansão no campo da experimentação matéria da arte contemporânea, a ação do conservador não passa a fazer parte também de um processo criativo na busca de soluções para a manutenção estética e/ou informacional da obra? Se isso ocorre, ele não acaba se tornando co-produtor ou co-autor ao interferir no objeto?

Em vários casos, o *campo teórico* precede o *campo científico*, no sentido em que só serão aplicadas (ou desenvolvidas) à determinadas técnicas científicas em objetos que sejam compreendidos como dignos de preservação. O *campo teórico* é responsável por fabricar, sedimentar e divulgar *valores*. Um quilombo, por exemplo, pode ser considerado digno de preservação, e em seu favor podem ser levantados argumentos afirmando que o quilombo representa o desejo humano de liberdade, e a afirmação positiva de um grupo étnico que combate a subserviência, a crueldade e a injustiça. Uma cadeia pode ser demolida e condenada por representar o contraponto da liberdade, e ser a reafirmação da intolerância, violência e ignorância. Se houver um desejo forte o suficiente nessa direção, esse conjunto de

valores vai prescrever uma moralidade, um código de conduta e ética. Nas palavras de Russell (1961. P. 237) “a ciência pode discutir as causas dos desejos, e os meios para realizá-los, mas não pode conter nenhuma sentença genuinamente ética, porque está preocupada com o que é verdadeiro ou falso”³⁸. Seguindo esse pensamento, pode-se dizer que a preocupação com o que é bom ou ruim está no *campo da teoria*, e é subjetiva, carecendo de formulações, refutações e ajustes.

³⁸ O texto original em inglês: “Science can discuss the causes of desires, and the means for realizing them, but it cannot contain any genuinely ethical sentences, because it is concerned with what is true or false”. Russell, B. Science and Ethics. In **Religion and Science**. Oxford: Oxford University Press, 1961. Pag. 237.

CAPÍTULO VII: CONCLUSÃO

7.1. Algumas considerações

O tipo de arte produzido nos últimos 50 anos carece de uma discussão aprofundada, levando em consideração as mudanças no julgamento de valores artísticos e culturais. As grandes variações de temperamento e preferências são evidência de um mundo que atualiza rapidamente seus paradigmas.

A intenção tradicional da filosofia da arte foi elaborar uma teoria racional, contendo as exigências mínimas e suficientes para sua definição. Diante do problema dos *valores* – ou seja, a evidente diferença entre *juízo de fato* e *juízo de valores* – as teorias tiveram sua pretensão abalada. Os juízos de fato expressam proposições verdadeiras ou falsas, Os juízos de valores podem ser mais ou menos fundamentados ou justificados, mas não são verdadeiros nem falsos. O objetivismo foi descartado, as teorias foram buscar outra estratégia – A solução encontrada foi o subjetivismo. Essa corrente de pensamento tornou-se dominante e propiciou as bases para um relativismo extremado. Para os artistas, qualquer teoria normativa parecia um ataque à liberdade criativa. Já uma posição subjetivista, parecia dar liberdade e por isso o mundo da arte assimilou-a completamente. Apesar do relativismo ter se tornado ainda mais presente com o advento do pos-modernismo, suas bases foram questionadas. A tendência natural do ser humano de racionalizar, o leva de volta ao desejo de reivindicar que as suas preferências são boas, justificáveis. O discurso objetivo se misturou ao subjetivo diversas vezes. De um lado as teorias se esforçavam por explicar as diferenças de opiniões. Por outro lado as teorias também buscaram criar critérios e mostrar que nada, nem mesmo a arte, era completamente aleatória. Deveria haver alguma base mínima para compreensão e julgamento dos resultados. O crítico moderno podia julgar algo, simplesmente dizendo: *isso é bom*. O crítico pós-moderno, subjetivista não poderia dizer isso com a mesma convicção. Sua crença no subjetivismo tendia para uma abertura e afrouxamento de critérios. A teoria

institucional foi uma solução viável porque era praticamente uma tautologia: arte é aquilo que é considerado arte. A teoria institucional ofereceu uma explicação sociológica de como a arte se manifesta. Não havia interesse da pos-modernidade em definir arte ontologicamente.

As vozes que se levantam contra o subjetivismo na arte são consideradas conservadoras, autoritárias e reacionárias. Essas vozes não são dominantes. Mas segundo uma teoria institucional, se as instituições começarem a ouvir (ou emitir) essas vozes, o cenário poderia mudar. A subjetividade também é vista como um problema teórico a ser combatido, e as teorias que definem valor tem a ambição de tornarem um pouco mais objetivos ou universais esses valores, criando critérios de avaliação e compreensão dos objetos artísticos, definindo hierarquias de valores, e estabelecendo padrões ou regras gerais.

A polaridade subjetivismo/objetivismo parece estar cedendo para um *meio termo*. A evidência disso está em textos que emitem vozes ambivalentes e também nas filosofias que estiveram atentas para o radicalismo de uma ponta e de outra. A influência da ciência – especialmente da psicologia cognitiva – pode reduzir a polaridade. Isso se deve ao fato de a psicologia ter mostrado que alguns aspectos da nossa experiência são fantasias criadas a partir do modo como a informação é processada no cérebro (o que adere ao subjetivismo). Mas só porque nosso cérebro é preaprado para pensar de determinadas maneiras, não quer dizer que os produtos desses pensamentos sejam fictícios – “*Many of our faculties evolved to mesh with real entities in the world*” (o que adere ao objetivismo) (PINKER, 2003. P.192). A ciência está no centro dessa polaridade, mostrando que há bases subjetivas e objetivas no cérebro e no modo como nossa mente opera. Nega que o valor seja intrínseco e objetivo (porque diz que os valores são produzidos pela interação de nosso cérebro com o ambiente) mas nega que seja subjetivo, (porque diz que a divisão entre corpo e matéria não existe):

Psychology has taught us that aspects of our experience may be figments, artifacts of how information is processed in the brain. The difference in kind between our experience of red and our experience of green does not mirror any difference in kind in lightwaves in the world — the wavelengths of light, which give rise to our perception of hue, form a smooth continuum. Red and green, perceived as qualitatively different properties, are constructs of the chemistry and circuitry of our nervous system. They could be absent in an organism with different photopigments or wiring; indeed, people with the most common form

of colorblindness are just such organisms. And the emotional coloring of an object is as much a figment as its physical coloring. The sweetness of fruit, the scariness of heights, and the vileness of carrion are fancies of a nervous system that evolved to react to those objects in adaptive ways. (PINKER, 2003. Pg. 191,192.)

7.2. Resgate da retórica.

É importante encarar valor (ou valores) como sendo algo indefinido, propenso a criar conflitos entre grupos ou indivíduos, mas passível de transformações em grande escala. Os valores podem ser discutidos e advogados a favor ou contra, portanto eles devem ser discutidos livremente, e defendidos cuidadosamente caso pretendam gerar adesão por diferentes grupos. Ainda assim, é pouco provável a criação de um consenso universal ou de uma fórmula singular contemplando algum caminho considerado *correto* ou *verdadeiro*.

Qualquer que seja a solução mais recente, ela brevemente necessitará de *ajustes* importantes e necessários. Pode-se dizer também que esses ajustes normalmente ocorrem dentro de seus ambientes específicos: no campo das artes visuais, por exemplo, são efetuados por artistas, curadores, intelectuais, restauradores, comerciantes de arte, amantes da arte e instituições especializadas. Tais ajustes ocorrem se os interesses do grupo começam a mudar de direção. Quando esses interesses são muito forte e partilhados entre vários indivíduos, começam a gerar uma espécie de ética. Ouseja, à medida que esses interesses são percebidos como sendo de caráter mais universal, e não meramente pessoais, eles vão aos poucos se sedimentando como valores desse grupo.

Quando uma teoria é bem sucedida, ela convence um número grande de pessoas de que determinadas coisas são boas, enquanto outras são ruins. Como falamos anteriormente, por mais bem sucedida que sejam essas teorias, sempre irão carecer de ajustes os quais são determinados pela direção que os desejos tomam e pelo campo abordado pelas teorias.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor, in **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliensis, 1988.
- _____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1982.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald, in **A ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, pp 55-95, 1969.
- _____. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**, transcrito: by Andy Blunden 1998, disponível em <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>
- _____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica in BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas** (vol. 1). São Paulo. Brasiliense, 1994 (165-196).
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007
- BRETON, André, ELOUARD, Paul. Dictionnaire abrégé du surréalisme. Paris: Editions Conti, 2005
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. Artforum (março 1982) 28-35
- BUREN, Daniel. **The function of the museum**. Oxford: Museum of Modern Art, 1973, p.58.
- CAUQUELIN, A. **arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.
- CUADRA, Alvaro. **La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital**. Disponível em http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html, acessado em julho de 2011.
- DANTO, A. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, Vol.61, Issue 19, 1964, p.571-584
- DE DUVE, Thierry. **Kant After Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1998
- _____. **Clement Greenberg between the lines**. Trad. para o inglês: Brian Holmes. University of Chicago Press, 2010.
- DEWEY, John. Art as Experience (1934). New York: Penguin, 2005.
- _____. **International Encyclopedia of Unified Science**, Volume II University of Chicago, 1939
- _____. **Theory of Valuation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, disponível em <http://www.archive.org/details/theoryofvaluatio032168mbp>

- DICKIE, G. **The Art Circle: a Theory of Art**. New York: Haven Publications 1984
- _____ **Art and Value**. Malden, Mass.:Blackwell Publishers, 2001.
- _____ What is art? An Institutional Analysis, in **Art and Aesthetic**. Itahaca, NY: Cornell University Press, 1974, p 19-52. O autor retorna ao assunto em escritos posteriores, como
- DONAGAN, A. (Ed.). **Essays in the Philosophy of Art by R. G. Collingwood**. Bloomington & London: Indiana University Press, 1966
- CRIMP, Douglas. **Appropriating appropriation. in Image Scavengers**. Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1983.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. São Paulo: Editora da Unicampi, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Towards a Philosophy of Photography**. Trowbridge, Wiltshire: Cromwell Press, 2000 disponível em <http://lorneshawnblythe.com/parsons/FlusserTowardsAPhilosophyOfPhotography.pdf>
- FREDERICO, Celso. A arte em Marx: um estudo sobre os manuscritos filosóficos. **Revista Novos Rumos**, nº. 42
- FRANCASTEL, Pierre. Problèmes de la sociologie de l'art in G. Gurvitch, **Traité de sociologie**. Paris, P.U.F., 1960.
- GAGNEBIN, J-M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GOMBRICH, E.H **arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica; tradução Raul de Sá Barbosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- _____ **Avant-garde attitudes** : new art in the sixties. Sydney : Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1969
- GRIDON, Gavin. Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde. **Oxford Art Journal** 34.1, 2011, p. 79–96
- HOME, Stewart. **The Assault On Culture: Utopian currents from lettrisme to class war**. London: Aporia Press, 1988.
- HUME, David. Of the Standard of Taste. In **English Essays: Sidney to Macaulay**. Vol. XXVII. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001. www.bartleby.com/27/.
- _____ **Treatise of Human Nature**. 1888 . Ed. L.A. Selby-Bigge. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- IVINS, William M. **Prints and visual communication**. Massachusetts: Harverd University Press, 1953
- JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- KANT, E. **Critique of Aesthetic Judgment**. *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*. Electronic Text Center, University of Virginia Library, acessado em fevereiro de

2012.

- _____ **Critique of Judgment**. Trad J.H. Bernard. New York: Hafner, 1951
- _____ **Critique of Judgment**. Trad J.C. Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- KAPROW, A. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993
- LAGES, S. K. “Alegoria da leitura, figuras da melancolia: “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999, p.47-60.
- LOPES, D.R.N. **Platão: a república - livro X - tradução, ensaio e comentário crítico**. Campinas, SP: (s.n.), 2002. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem.
- MATERO, Frank. Ethics and Policy in **Conservation Perspectives**, The GCI Newsletter 15.1, 2000.
- MAXWELL, N. Are there objective values?. **The Dalhousie Review**, vol. 79.3, Autum 1999.
- PERELMAN, Chaim. **Retóricas/Chaim Perelman**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª edição. Martins Fontes. São Paulo, 2004
- PINKER, Steven. **The Blank Slate: the modern denial of human nature**. New York: Penguin Books, 2003
- PLATÃO. **Híspias Maior**. São Paulo: Edições 70, 2000.
- POPPER, K.R. **A lógica da Pesquisa Científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- _____ **Autobiografia intelectual**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- REYNOLDS, J. **Seven Discourses on Art**. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>
- ROSE, Barbara. **American Painting: The Eighties**. New York: Urizen Books, 1980
- ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas, trad. Patrice C.Willaume. in: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 27, 1998. p.302-311
- RUSSELL, B. The Subject-Matter of Ethics, in **Philosophical Essays**. London: Routledge, 1966
- _____ Science and Ethics. In **Religion and Science**. Oxford: Oxford University Press, 1961
- TALBOT, William Henry Fox. Early Researches in Photography, citado em Mike Weavers, Ed., Henry Fox **Talbot: Selected Texts and Bibliography**. Oxford: Oxford Press, 1992. Originalmente publicado por Gaston Tissandier, A History and Handbook of Pphotography (london, 1878).
- TRACHTENBERG, Alan (editor); **Classic Essays on Photography**; Leete's Island Books; New Haven, Conn., segunda impressão, 1980. Traduzido por Rui Cezar dos Santos.
- TEMKIN,Ann. Strange Fruit. In **The GCI Newsletter Conservation Perspectives**, Summer,1998.
- TORRES, Louis, Michelle Mader. **What Art Is: The Esthetic Theory of Ayn Rand**. Open court, Chicago: 2000

TRIGO, Luciano. **A GRANDE FEIRA** - Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea.
São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2009

WATSON, J. B. **Behaviorism** (Revised edition). Chicago: University of Chicago Press, 1930